BIBLIOTECA ȘCOLARULUI



Eugen SIMION

Scriitori români de azi

III

DAVID • LITERA

biblioteca școlarului

Eugen SIMION



SCRIITORI ROMÂNI DE AZI

vol. 3



INTERNAȚIONAL
BUCUREȘTI — CHIȘINĂU

CUPRINS

CZU 859.0–09
S 57

Ediţie de autor

Coperta: *Vladimir Zmeev*
Fotografii: *Vasile Blendea*

ISBN 973–9355–03–X
ISBN 9975–74–089–8

Anatol E. BACONSKY

1925—1977



UN ESTET AL MELANCOLIEI

Un poet nedreptăţit de critica literară este A.E. Baconsky. S-a scris puţin despre el cât timp a trăit şi aproape deloc după dispariţia lui tragică în 1977. Putem pune această reţinere pe seama omului incomod, mândru şi sfidător, închis într-un cerc de prieteni, tăios şi arogant în disputele din viaţa literară. Când îi citeşti poezia rămâi uimit să descoperi sub această armură un spirit melancolic şi un suflet aproape sentimental, tulburat de freamătul unei frunze, pierdut în reverii elegiace la trecerea prin aer a unei păsări. În viaţa literară postbelică, agitată şi pestriţă, Baconsky părea un aristocrat manierat şi rece, având în gesturile lui studiate un aer de nobleţe recent căpătată. Chipul avea o frumuseţe

romantică, iar eleganţa lui vestimentară devenise celebră. Prelungea, într-o epocă proletariană, felul, specific secolului trecut, de a fi poet: unea în comportamentul lui neobişnuit extravaganţa unui *dandy* cu melancolia profundă a unui artist de tip nervalian.

Avea sentimentul (asta se vede din tot ce scrie) că aparţine unei stirpe alese şi nu m-aş mira să aflu într-o zi că, în ascuns, Baconsky îşi alcătuia ca Macedonski şi Mateiu Caragiale o genealogie fabuloasă în care să intre cneji nordici şi duci burgunzi. Era, dacă înţeleg bine puţinele date biografice cunoscute, fiul unui preot din Hotin, strămutat în altă provincie. Şi-a făcut studiile la Cluj şi s-a afirmat, de la început, ca un spirit incomod în cercurile literare. Cultura lui devenise, cu timpul, vastă şi serioasă, însemnările despre poeţii contemporani (*Panorama poeziei universale contemporane*, 1972) şi notele de călătorie (*Remember*, 1977) arată curiozitate şi pricepere în mai multe domenii. Între 1956 şi1964 a fost, negreşit, un spirit în avangardă, lecturile şi gustul lui au orientat poezia generaţiei sale şi au pregătit, într-un anumit sens, debutul noii generaţii de poeţi.

Poezia lui trece prin mai multe cercuri şi suportă rupturile, metamorfozele pe care le-au cunoscut aproape toţi poeţii importanţi după război. A.E. Baconsky a trăit în felul lui această evoluţie determinată de circumstanţele istoriei. A început prin a povesti în versuri aspecte ale luptei de clasă la ţară (*Poezii*, 1950) şi a scris balade (*Balada despre Barta Iosif şi ortacii săi*), pamflete antirăzboinice, poeme ocazionale în cel mai zglobiu stil proletcultist. Au devenit celebre versurile lui despre ascuţirea permanentă a luptei de clasă şi despre uneltirea diabolică a chiaburilor. Primele versuri din balada *La frasinii de la răscruce* (vol. *Poezii*) nu sunt deloc încurajatoare:

„Multe lucruri se petrec în lume,
Întâmplări şi fapte se petrec,
Ceasul spune timpului pe nume,
Vântul bate, frunzele se trec.

Dar un gând amarnic bate-n tâmple
Şi mă-ndeamnă să vă povestesc
Despre câte-au fost să i se-ntâmple
Satului în care mă găsesc."

S-a bănuit că în aceste voioase platitudini ar fi ascunsă o ironie, că poetul foloseşte dinadins teribilele clişee pentru a compromite speţa poeziei triumfaliste, înfloritoare şi de mare reputaţie în obsedantul deceniu. N-ar fi exclus, mai ales că poetul însuşi era dispus să cedeze, în 1956, paternitatea acestor poeme zeloşilor admiratori. O suspectă bună dispoziţie există, cu adevărat, în această groaznică naraţiune versificată, o concentrare neobişnuită de truisme şi o mazochistă plăcere de a umili condeiul:

„Casa-i tristă — n-are ţol pe pat
Şi amurgu-şi bate ceaţa plină
— Alelei, chiabur înveninat
Fiară sângeroasă şi haină."

care, toate la un loc, scandalizează spiritul şi-l fac să bănuie că la mijloc este o stratagemă. Mai ales că în epilogul baladei poetul promite că lira-i „neastâmpărată" va intona fără răgaz alte cânturi, aşa cum a făcut Homer cu Odiseu. Ulise şi ţăranul de pe Someş, Nemeş Niculae, cel cu femeia „naltă şi bălaie", iată o relaţie comică. S-ar putea, repet, ca în spatele acestor poeme în cel mai de jos stil proletcultist să fie o ironie de poet dezgustat de insanităţile genului, dar sunt alte poeme în care râsul subţire nu se simte deloc, sunt grave şi simpliste, anecdotice, pe scurt dezolante. În cărţile de până la *Dincolo de iarnă* (1957), n-am aflat decât două versuri demne de un poet tânăr:

„Ce linişte! Acum doar arborii s-aud
Cum cresc şi-n frunze cum îşi mistuie
tăcerea"...

Cu *Dincolo de iarnă* (1957) şi *Fluxul memoriei* (1957), A. E. Baconsky începe să-şi taie alt chip liric, mai apropiat de esenţa şi

de forţa talentului său. Este momentul în care eseurile lui cer schimbarea modelelor lirice şi sincronizarea poeziei române cu sensibilitatea modernă. Schimbarea de ton este evidentă:

„În arbori toamna iarăşi izbucni
Cu flăcări despletite în frunzare —
Cu fiecare oră, cu fiecare zi
Pătrunde-n mine vremea de visare."

Sunt versurile liminare din *Dincolo de iarnă* şi tot astfel vor fi şi celelalte până la *Cadavre în vid* (1969) când A. E. Baconsky îşi mai modifică o dată temele şi stilul poetic. *Fluxul memoriei* (1957), *Imn către zori de zi* (1962), *Fiul risipitor* (1964) sunt cărţile unui poet exemplar, fixat în descendenţa mai multor şcoli lirice. Prin temperament Baconsky este un neoromantic („un contemplator senin", notează Al. Piru, „un elegiac estetizant", zice Mircea Iorgulescu), cu bune lecturi expresioniste şi cu afinităţi ce se întind în mai multe spaţii lirice moderne (de la americanii Sandburg şi Frost la italienii Montale, Quasimodo, Ungaretti, Saba şi la germanul Enzensberger). Când confruntăm modelele lirice pe care le propune în eseuri cu poezia pe care o face vedem că există o nepotrivire, cel puţin în volumele de până la *Cadavre în vid*. Modelele indică mai ales o poezie a concretului şi a tensiunilor disonante (după expresia cunoscută a unui estetician), poezia arată, dimpotrivă, o sensibilitate la universurile evanescente, un simţ extraordinar de fin la şoaptele, aromele, culorile stinse ale naturii cuprinse de febra sfârşitului. Mica elegie simbolistă este spiritualizată şi pusă în acord cu un sentiment nelămurit de jubilaţie şi regret în faţa *firii* (concept, în fond, blagian):

„O, dalii, tufănici şi crizanteme,
Flori târzii, flori de toamnă —
De aramă, de purpură steme
Peste paloarea grădinilor brumate,
Un sentiment nelămurit mă tot îndeamnă
Să vă iubesc mai mult decât pe toate.

Corola rece o mângâi în palmă.
După-amiaza aceasta cât e de calmă!
Prin ceaţa toamnei pădurea se despoaie,
Departe se sting ecourile turmelor
Care coboară spre câmpie;

Cu fum împrăştiat prin iarbă
Ard frunze umede-n vie,
În zare cocorii se-neacă şi dispar
În mările cerului fără hotar —
Şi peste toate, ca o melodie,
Tulpinele se-nalţă, se mlădie,
În nesfârşirea toamnei, diademe,
Culori arzând de iubire târzie —
O, dalii, tufănici şi crizanteme".

Aici sunt *florile* lui Anghel, mai departe *ploile mărunte*, putrede ale lui Bacovia, *linіştea* cosmică a lui Blaga şi, la urmă, dorinţa de reintegrare în ciclurile materiei pe care o aflăm, întâi, la Eminescu. Baconsky deschide elegia spre o meditaţie ce evită de regulă marile concepte. Modul lui Blaga de a citi semnele naturii şi de a pune în relaţie eul cu ritmurile universului transpare în poemele acestea ce fug de ambiguităţile limbajului metaforic. Rămân propoziţiile enunţiative şi taina pe care vor s-o cuprindă cu braţele lor goale:

„Nu-i decât adormire, draga mea,
Această despuiere a naturii,
Nu-i decât somn arama toamnei grea,
Te uită-n înălţimi plutesc vulturii,
Dar stai, rămâi în liniştea din jur...
Auzi? E seva-n arbori, e fiecare rază —
Şi dincolo de-al toamnei ceţos şi stins contur,
Seminţele-n ţărână sunt vii şi germinează.
Şi chiar la pieptul meu când întârzii
Simţi dorul adiind în răsuflare,
De parcă-n noi, în arbori, în ierburi şi-n câmpii
Pândeşte primăvara viitoare."

Sunt câteva elemente ce se repetă şi dau o idee despre ţara imaginară pe care orice poet autentic o prefigurează. Pastelurile reflexive ale lui A. E. Baconsky propun un ţinut de păduri nordice şi murmure de mări aspre, scitice. El însuşi se defineşte ca un om din nord, legănat de viscole, călărind pe caii amurgului:

„Dar m-am născut la miazănoapte, eu
Şi viscolele iernii m-au legănat, nu marea —
Pădurile pe dealuri îşi clătinau mereu
Coroanele de umbră, luând înfăţişarea
Unor imense herghelii de cai
Cu negre coame răsărind în zare
Când cerul şi văzduhul pe care-l respirai
Lovite de amurguri, ardeau strălucitoare.
Şi peste toate rătăcea un vânt
Ridicând umerii şi sărutând frunţile triste, umile,
Dezmierdând întârziatele flori de salcâm —
Sufletul singur mai stăruie,
Sufletul singur coborât în izvoare
E chipul meu pe care-l mai privesc,
Chipul de-atunci din zilele acelea
Pierite fără urmă
În ceaţa galbenă a frunzelor de toamnă."

Viziunile lui nu sunt, totuşi, violente, evită panoramele borealice şi, în genere, tonurile sunt stinse, calme în tot ce scrie. Iată pacea simbolistă, poezia mormintelor albe şi gândul liniştit al marii treceri:

„În cimitir castanii, mestecenii subţiri
Îşi leagănă frunzişul şi ard făclii departe
Printre morminte albe o, pace, cum respiri —
În liniştea câmpiei de dincolo de moarte.

Nu am aici pe nimeni — doar un poet uitat
Ucis de ani, de vise şi de femei uşoare —
La uşa criptei sale zadarnic am să bat
Doar fluturi mari de noapte treziţi vor fi să zboare.

Mai bine e la mine să mă gândesc — va fi
O zi cândva, o seară când voi veni alături
În liniştea acestor grădini voi adormi —
Şi timpul îşi va cerne albastrele-i omături.

Atunci nici ploi cu soare, nici răsăritul clar,
Ci pacea văl de ceaţă va coborî pe pleoape,
Şi păsări migratoare plutind prin toamne, rar
În nopţi târzii cu ţipăt s-or auzi aproape.

Poemele cele mai frumoase din această fază de regăsire a lirismului sunt cele de natură erotică. Ciclul *Seară erotică* din volumul *Fluxul memoriei* arată o senzualitate fină şi un gust decis de a implica iubirea în mişcările insesizabile ale materiei. *Nud de primăvară* transcrie pe Manet în tonuri estompate, diminuează elementul de provocare şi întăreşte sugestia corespondenţelor profunde. Iubirea face să clocotească sevele tinere în arbori şi să murmure izvoarele:

„Doarme în liniştea câmpului goală,
Întinsă, uşor aplecată pe umărul drept —
Ghioceii se-nalţă lipindu-şi urechea de sâni
Ca să-i asculte cântecul inimii.

Floare de umbră, floare de lumină,
Noaptea aşază pe coapse, pe pântecul plin —
Prin pletele negre vântul alunecă singur
Ca prin ierburi cu arome amare.

Şi câmpul clocoteşte de sevele tinere,
De sevele tinere, de sevele tinere cântă păraiele
Şi plantele cresc în jurul ei noaptea
Înfiorate de atingerea pulpelor goale.

Iar de căldura trupului, florile
Şi-au deschis ochii umezi — deşi e departe
Clipa când soarele răsărind va zvânta
Lacrimile mari ce le sclipesc printre gene.“

Ecourile mitului orfic se topesc în ritmurile cântecului sentimental, poezia regăseşte muzica şi devine o confesiune pură, de o mare frumuseţe:

„Trupul tău gol a început să cânte
Deşi nu l-a atins nici un sărut
Numai lumina ca o ploaie dulce
În falduri străvezii s-a desfăcut.

Cântecul lin vibrează-n încăpere,
Paşii mei singuri au trecut arar,
Şoaptele ne-au rămas ca-n scoici de mare
În florile acestea din pahar.

Acum sunt toate ca-ntr-un somn încet,
Un cântec doar aud, fără cuvinte,
Un murmur în lumina dulce-a zorilor —
Trupul tău gol a început să cânte."

Nu trec neobservate tonurile de romanţă, claritatea înşelătoare a acestor versuri, abia complicata jale erotică eminesciană trecută prin dezabuzările, amărăciunile moderne:

„Vei spune că de-acuma cunoşti atât de bine
Întinderile-amare care pornesc în mine,
Ca într-un ocean fără sfârşit,
Prin care visul tău a rătăcit."

Apare la modernul Baconsky chiar *somnia* din erotica lui Eminescu. Iubirea este un mister care se revelează într-o noapte de *purpură lină* în mijlocul unei naturi cuprinse de vrajă. Voluptatea adormirii în grădină, laolaltă cu şerpii şi florile, asociază ideea, răspândită la romantici şi preluată de poeţii expresionişti, despre implicaţia cosmică a erosului. Iubirea este o plenitudine care cere plenitudinea naturii, un miracol ce trece prin proba aşteptării într-o lume de materii pure, ele însele erotizate. Ce simplitate delicată în aceste versuri:

„Oriunde ai fi te port în preajma mea —
Dacă-ntind mâna îţi simt genunchii şi sânii,
Dacă privesc văd lebedele sălbatice
Tremurând în apele fântânii.

Şi totuşi, totuşi nu mai vreau să plec,
Aştept o noapte de purpură lină —
Ah, soarele, soarele nu mai apune,
Cu şerpii şi florile să ne culcăm în grădină."

A.E. Baconsky a reluat temele istoriei în poezie (ciclul *Ştefan şi oamenii*) într-o vreme în care temele nu erau la modă. El le leagă de un sentiment mai profund liric al timpului şi al tiparelor (arhetipurilor) ce dăinuie. Poemele n-au mare rezonanţă estetică, doar câte un vers este memorabil: „aceste păduri care se întorc în iarnă". Într-o *Elegie a munţilor*, poetul redevine patetic, declamator în maniera romanticilor, cu vocea neaşteptat de amplă. Sunt câteva sugestii fine în acest discurs ce are exaltări şi premoniţii de secolul al XIX-lea:

„Prin vasta agonie a lumii care piere
Pătrund în adâncime ca un tăios pumnal,
Nu pot dispare încă — întreaga mea putere
Sortită e din vremuri acestui ideal.

Am înviat din alte tărâmuri scufundate,
Delirul amintirii cu vâlvătăi arzând
Aduce-n mine timpul din care vin sau poate
Pe care-l voi străbate aievea, nu în gând.

Mi-ascult în fluxul mării albastre răsuflarea
Şi sângele în fluvii mi-l simt tăindu-şi vad —
Neliniştea din ierburi înviorează marea,
Nostalgica iubire a visului nomad.

Şi totuşi de departe chemări ridică sciţii
Asemenea trăirii aprinse-n piept suprem —
La ceasul adormirii şi-al tristei dispariţii
O, munţi înalţi, tăcerea spre voi am s-o rechem.

Cu pacea izbăvirii şi trecerii depline
Vor arde cele şapte păduri din craniul meu —
Ci doar această ţară dormi-va peste mine
Cu dulcea ei ţărână, visându-mă mereu."

E o ultimă atingere a coardelor patetice, poezia ulterioară caută alte motive şi se supune altor legi retorice. Ar fi greu să le enumerăm, aici, şi pe unele şi pe altele. Baconsky scrie o poezie a vârstelor, asta putem spune uşor, o poezie a umbrei tragice a timpului, o poezie, în fine, în care melancolia filtrată întâlneşte *spleenul septentrional*, cum însuşi zice despre Montale, un poet pe care îl admiră. Dăm, uneori, peste asprimi expresioniste, ca în această stampă despre moartea cailor:

„N-au rămas decât umbrele celor ucişi şi cuvintele lor
rătăcind în văzduh şi la marginea satului caii răniţi
care mor în amurg. Iată roibul înalt cu picioarele
lungi care-abia atingeau în goană pământul, şi şargul
voinic învăţat să-şi cunoască stăpânul cu care vorbea
ore-n şir, şi pagul care purta zurgălăi de argint undeva
prin ţinutul Moldovei, şi iepele albe dansând la auzul fanfarei.
O, iată coamele lor cum se-ntorc în pădure,
şi lungile drumuri pe unde-au umblat sângerându-şi copita,
tresar. Vântul vine încet nechezând ca un cal
când îi cade răpus călăreţul, vântul
ce pare geamănul lor suflă trist
lângă botul lor umed şi iarba capătă grai.
Şi soarele-n ochii lor mari se răstoarnă ucis
ca un peşte de aur."

dar asprimile se mistuie în poezia vagului şi a tăcerii, esenţiale la Baconsky. Există mereu în poezia lui o trecere şi o dispariţie lentă a lucrurilor, o ramă de ceaţă subţire de natură impresionistă ce înconjoară violenţa materiei. Purtate de fluxuri nevăzute, obiectele intră în *stuful amurgului*:

„Văd ziua trecând spre apus ca o lebădă albă
mereu mai aproape de stuful amurgului — văd cum lumina
încet schimbă garda cu vântul. Nu ştiu de ce

glasul tău îmi aduce întruna o muzică dulce de apă,
şi-ţi simt răsuflarea venind ca un flux nevăzut.
Florile-ncet se deschid lângă noi, flori tăcute de noapte,
semănate aici ca să fie podoabele sânilor tăi
şi să tremure lin la suspinele tale şi-acestui răgaz ameţit
să-i poarte parfumul. Am uitat cum arată la chip
trecătoarele ploi, am uitat dimineaţa cu genele pline
de lacrimi, surâzând la răspântii albastre — am uitat
şi că lebăda albă ce lunecă-ncet în amurg, e o zi
care piere. Ce stranii comori sunt temeiul
acestei risipe? Iată vântul, el toate le ştie,
iată vântul cum vine-aducându-ne crengi
mlădioase, de salcie."

Poetul însuşi îşi construieşte o biografie de cântăreţ rătăcitor prin oraşe care intră sau iese din somn, printre arborii toamnei, ascultând clopote ce bat din vreme în vreme „şi toate cele ce se petrec în tăcere". Tot ce se stinge capătă nimb, iar tot ce are nimb în univers ascunde o semnificaţie. Poezia prinde mai ales luminile palide, sunetele estompate, peisajele situate la frontiera dintre zi şi noapte, între două anotimpuri. Baconsky fixează pe mici pânze elementele imateriale în faza lor de declin: sfârşitul de vară, norii ce se îndepărtează, „sunetul stins al câmpiei", „zâmbetul vag, enigmatic, al după-amiezii", lumina bolnavă a amurgului şi, cu o obsedantă frecvenţă, pregătirea de somn a materiei:

„Plaja galbenă — marea violetă şi verde —
Norii îngână chipuri de oameni adormiţi în pădure.
Câţiva brazi rătăcesc pe nisip căutând zadarnic,
Căutând zadarnic umbrele verii.

Însă vara a zburat spre miazăzi —
A gonit-o vântul din Karelia,
Au gonit-o tăcutele gânduri.
Şi veghea târzie.

De-acum vine ceaţa şi somnul,
Visele pline de mesteceni şi de vuietul mării,
Şi nevăzută vine noua vârstă,
Mereu, mereu mai mare, tot mai mare.“

Chiar şi erosul are mereu o „tăcere-n preajmă“, o răsfrângere de lumini ce şi-au pierdut tăria. Ca să înceapă ritualul erotic trebuie să se stingă întâi luminile cosmosului:

„Fără lumini, fără lună —
uraganul pe geamuri gravează
cu aripa stema iubirii de noapte;
uraganul dezlănţuie rituri erotice.
Stins, totul stins —
fără lumini, fără lună —
lira de fosfor a trupului tău
mi-e de ajuns.“

Uneori fluidele circulă mai repede şi obiectele ies din zona de penumbră, ca în această splendidă pictură impresionistă (*Nud în alb*):

„Eşti goală ca visul, ca zarea,
Goală ca plaja pe care-o învăluie marea,
Goală ca luna rătăcind în pustie,
Goală ca lebăda mea argintie.

Taci şi ascultă,
Vine spre noi aceeaşi sevă multă,
Care pătrunde-n câmpuri şi în muguri,
Vezi, sălciile ard ca nişte ruguri.

Unde să fugi — iată mareea vine,
Valuri târzii se năpustesc spre tine,
Închide ochii şi dispari, te pierde
În cercuri line de vâltoare verde.“

dar şi aici există invitaţia de a intra în cercurile materiei, dorinţa de a ieşi cât mai repede din raza unei lumini orbitoare. Titlul volumului, *Imn către zori de zi* (1962), şi câteva poeme mai

energice contrazic ideea că A.E. Baconsky este un poet al clar-obscurului, un elegiac al stărilor difuze. Dacă parcurgem poemele, vedem însă că imnurile ascund o imperceptibilă tristeţe. Primăvara pe care poetul o presimte şi o celebrează este văzută printr-o sticlă palidă ce domoleşte culorile şi încetineşte ritmurile. Există mereu la Baconsky o voluptate a distilării, un filtru al sensibilităţii care împiedică accesul elementelor agresive în poem. Elementele sunt supuse unei dematerializări lente. Ochiul le îndepărtează până ce contururile prea energice se şterg. Este, apoi, timpul care veghează de aproape, este ideea trecerii care dă o notă de zădărnicie. Motoarele poemului bat atunci mai încet, discursul e rostit cu o voce înecată de mâhnire:

„Toate mâhnirile mele de mult le-am înfrânt —
N-a rămas decât lemnul viorilor sfărâmate,
Peste care noaptea dansează diavolii goi;
Mâna mea caută gâtul de lebădă
Al ultimei tristeţi care se-ascunde.
Unde e oare? Iată-i parcă umbra,
Iată-i coroana de vâsc, iată-i urma lăsată
Pe-aceste dale de granit, iată-i făptura
Împletindu-se printre cuvintele versului meu
Şi-ncet şuierându-mi ceva într-un grai ne-nţeles.
Graiul acesta ce va fi vrând să însemne?
Văd tinereţea plecând de la mine încet,
Tot mai departe o văd rămânând în oraşul din nord,
Lângă-naltul turn gotic cu porumbei cenuşii
Şi cu clopote. Vârsta ce vine
Încă nu mi-o cunosc.
Încă n-am învăţat să regret, nici să-mi caut
Un reazem în lucruri trecute. Încă nu-mi vin fiorii
Şi teama când toamna mi-aşază pe umărul stâng
Mâna ei strălucind de inele. Mă uit înainte
Şi-mi pare bine că rămân în toate
Zidit şi eu puţin câte puţin —
Şi-mi pare bine s-aştept iarăşi clipa
Când voi călca pe treapta ce desparte
Pe lâncedul Februarie de Martie cel

Cu privirea albastră. — O, primăvara,
De când o aştept! Numai gâtul acela de lebădă
Nu ştiu când îl voi prinde.“

Există la Baconsky o veritabilă *poetică a migraţiei*, o *reverie a depărtării şi a risipirii*, cu efecte de mare originalitate în câmpul propriu-zis al liricii. Existenţa însăşi este înţeleasă ca o implicare discretă în alunecătoarele lucruri. Cât de aproape este încă Eminescu se vede din aceste versuri în care pâlpâie ideea timpului ce creşte neliniştitor în spate:

„Tot mai departe pasul mă poartă, tot mai mult
Pun stăpânire anii pe zaua mea târzie —
Cu iarba merg alături şi-n graiul ei ascult
Că aşa a fost şi altfel n-ar fi putut să fie.

Tăcut mă uit în faţă şi desluşesc cărări
Şi ziua mă sărută uşor şi se desparte —
Cu fruntea luminată de visu-acestei ţări
Tot mai departe-n zare mă duc, tot mai departe...“

Tipică pentru reveria baconskyană este poezia *Iarnă venind* în care verbele cele mai frecvente sunt *a trece, a pieri, a fugi, a se ascunde, a adormi, a despuia*. Există o tristeţe, aici şi în celelalte poeme, dar există şi o voluptate în tristeţea lucrurilor ce pier, în oboseala pe care o provoacă şoaptele ploii. Nu judecăm bine poezia dacă nu înţelegem atitudinea estetică implicată în această programatică solitudine. Baconsky este, în fond, un estet al melancoliei:

„Rotindu-se larg, zilele verii trecură —
Ca pasărea norii plutiră, ca pasărea
Frunzele mari ale-arţarului pieriră pe vânt —
Mlădioasă ca trestia, ploaia
Pe câmpuri negre umblă murmurând.

Mă uit în preajma iernii peste câmpuri,
Caut în ceaţă pădurile care fug şi se-ascund —
Când adorm obosit aud şoaptele ploii şi cerbii,
Cerbii umblând prin somnul meu profund.

Vine zăpada undeva în zare,
Văd de departe aripa ei de sidef
Strălucind în amurguri târzii,
Şi munţii se apropie de sate,
Plecându-se tăcuţi către câmpii.

Şi-mi vin în gând toate faptele mele,
Am timp să cuget liniştit la toate —
Prin seara lungă se despoaie vântul,
Şi drumuri multe zac necercetate“,

un mandarin al tristeţii cu spiritul înalt şi demn, filozof într-atât încât să nu se simtă prezenţa (stingheritoare) a filozofiei în poemul simplu şi clar în limbaj, totuşi nu atât de simplu şi nici atât de clar încât să nu vedem umbra cuvintelor în vers, nimbul ce le însoţeşte.

Volumul *Fiul risipitor* (1964) exprimă şi desăvârşeşte aceste însuşiri. E, neîndoios, pentru această fază elegiacă, cartea cea mai frumoasă a lui Baconsky şi una dintre cele mai substanţiale, sub raportul valorii, apărute după război. Este o regăsire (în marea tradiţie a poeziei moderne) şi o pregătire de plecare la propriu şi la figurat: un sentiment puternic al trecerii şi o dorinţă, abia perceptibilă, de a evada spre altă poezie. *Fiul risipitor* stă, până la un punct, sub semnul panismului blagian. Un peisaj specific, o melancolie de crepuscul, o bucurie ce nu atinge niciodată notele freneziei de a *se risipi* în natură şi, deasupra tuturor, o măsură a gândurilor înalte. Anotimpul ales este iarna, dar mai des revine în poeme toamna. Ceremonia înaltei melancolii se desfăşoară în „târziul noiembrie“ şi tema ei fundamentală este *extatica trecere*. Simbol multiplu: trecerea în alt anotimp, în altă vârstă, pregătirea înceată de moarte, splendorile frumuseţii bolnave, voluptatea reintegrării. Poetul îşi fixează acum un chip nu cu totul nou, dar mai pregnant. El este un *visător de miazănoapte*, un vechi pelerin exaltat de miraje, în spiritul lui este un *vuiet neîncetat* şi o *mare linişte*, fiinţă, cu alte vorbe, a contrastelor romantice, o fiinţă însă

în care stă de veghe luciditatea modernă. Emirul poartă toga de purpură a toamnei şi trece prin păduri incendiate de culori, ştiind că la capătul drumului îl aşteaptă nerăbdătoare moartea. Armele lui sunt *surâsul, nepăsarea* şi *drumul,* bucuria lui este să se risipească în amurguri de toamnă târzie. Poezia renunţă la alte orgolii, e simplă şi profundă, o jale demnă în faţa iremediabilului din univers:

„Multe, prea multe-am pierdut,
prea mult am râs şi prea mult am iubit nepăsarea,
doar uneori toamna parcă-ar fi plâns cineva —
nu mai ştiu dacă eu sau Noiembrie.

Poate că eu — sunt chiar sigur că eu,
în acea-nvălmăşeală de zile sunt multe cadavre.
Purificat în lumini rătăcite şi-n flăcări,
faţa mi-o întorc înainte.

Fiece oră mă schimbă şi fiece pas
mă apropie-n taină de cel ce voi fi totdeauna.
Cele din urmă ramuri uscate-mi vor arde pierind
în incendiul amurgului."

Jalea ia uneori forme eminesciene, ca în extraordinara *Elegie a III-a,* unde se concentrează mai multe mituri. Urmele trecerii vor fi păstrate de ierburi şi de păduri, amurgurile vor continua să sângere sub puterea cuvintelor rămase. Darul lui Orfeu a fost preluat de calma şi profunda natură. Un plâns fără lacrimi, o resemnare mândră şi, totuşi, o durere neprefăcută trec prin versurile ce reîntâlnesc, acum, ritmurile muzicii:

„Se vor întoarce frunzele-n păduri
şi vor zbura liliecii din cetate.
Ce-ai vrut să cânţi? Ce n-ai ştiut să-nduri?
La geamul tău un alt drumeţ va bate,
şi anii, iarăşi, mai înalţi, mai duri,
cu lebedele lor decapitate.

Copii străini cu capete de îngeri
te vor urma pe străzi necunoscute.
Chiar adormit vei continua să sângeri
ca un amurg. Ascunse printre cute,
cuvintele vor ţine loc de plângeri,
şi păsările, de zăpezi trecute.

Ci poate iarba, poate numai iarba
îţi va purta nepotolita, oarba
ta dragoste, de-atâtea ori trădată —
şi setea de lumină şi de vânt
vor povesti-o noaptea pădurile cântând
şi nu vor isprăvi-o niciodată."

În toate poemele este vorba de un dor de lungi rătăciri, de pregătiri de plecare, de o evadare spre mările aspre ale Nordului. O linişte ce se întemeiază pe o fugă miraculoasă. Curioasă insistenţa acestui sentiment la Baconsky, ambiguu simbol: o pregătire pentru o călătorie nedesluşită, o înfiorare la gândul dispariţiei, dar şi o mare plăcere de a se risipi (de a se încorpora) în materie. Poezia ezită între mitul lui Orfeu şi mitul lui Narcis („Orfeu este arhetipul poetului eliberator şi creator. El stabileşte o ordine superioară în lume, o ordine fără represiune. În persoana lui, arta, libertatea şi cultura sunt asociate pentru totdeauna. Este poetul reînvierii, zeul care aduce liniştea şi salvarea pacificând omul şi natura, nu prin forţă, ci prin cântec [...]. Viaţa lui Narcis este aceea a frumuseţii şi existenţa lui este o contemplaţie", Marcuse: *Eros şi civilizaţie*):

„celui iubit de femei, amintiri în amurg
îi vor pune un cearcăn de aur,
toamna va fi cea din urmă vertebră
a celui beţiv, iar mereu călătorului,
marea îi va purta inima,
ivind-o şi ascunzând-o de-a pururi
ca pe-un atol. Numai mie, ce trec
plin de păsări prin visele lor
un destin de secantă mi-a dat
darul drumului, drumului drag,

care noaptea revine tatuându-mi
pe piept şi pe braţe neliniştea lui.
Numai mie soarta pelagică
a celor duşi de timpuriu,
de nu li se întoarce decât numele."

Visătorul modern are gustul amurgurilor vaste şi e fericit de ploaie şi vânt, el are o boală fără nume şi trece prin lume transformând totul în simboluri:

„Semnele mele se vor risipi
ca urmele lăsate-n zori pe plajă
de-o pasăre necunoscută — marea
le va fura-ntr-o noapte de Septembrie
şi n-au să mai rămână decât pagini
duse de vânt în calea tuturora,
pagini purtând deasupra lor un nume
tăcut ca un simbol. Nu vor mai fi
cei ce-ar fi vrut să-mi ponegrească viaţa
mai mult decât s-ar cuveni, sau alţii
ce-ar fi-ncercat s-o facă mai frumoasă,
nu va mai rămânea amprenta mâinii
pe uşile pe care le-am deschis
sau mi-au rămas închise totdeauna —
nu vor mai stărui decât copacii
purtând spre Miazănoapte coaja arsă
ca semn că-mi rezemai odată fruntea
de trunchiul lor. O, cine va mai şti
că nu sunt numai cântecele singure,
născute din văzduh, din ploi, din pietre,
că mai demult a fost cândva şi-un om
bolnav de-o boală stranie căreia nimeni
nu-i ştia leacul... Dar îmi spun adesea
că poate e mai bine să dispar.
Multe-am trăit şi-am întâlnit destule
pe care-aş vrea eu însumi să le uit
de n-ar fi prea târziu. Tot ce-a fost rău
în viaţa mea va judeca ţărâna
şi viscolul — iar tot ce-a fost mai bun
demult e-n voi".

Trăieşte mereu la răspântia timpului, bate cărările durerii, e învins, dar nu răpus, pleacă din lume şi se întoarce purtat pe scut, în tot ce face şi în tot ce este se manifestă un trist destin: „o dureroasă şi crudă risipire“. Poetul vorbeşte acum la persoana a doua singular: o distanţare de sine, o privire de sus a existenţialului, o voinţă de contemplaţie în versuri de o străvezie melancolie:

„Tu trebuie să uiţi ce-ai fost, ce eşti —
semnul durerii singur va rămâne.
Numele tău îl va purta amurgul,
surâsul tău îl va purta câmpia.

Lasă-ţi dormind şi ploile târzii,
noaptea pe ceaţă du-te fără urmă —
desprinde-te tăcut de lângă cheiuri
şi pleacă-n larg. Cu pleoape roşii farul

va mai clipi un timp şi, monoton,
fluxul va linge plajele-adormite,
şi pescăruşii vor striga în zori,
dar tu pe noul drum vei fi departe.

Nu regreta, căci gândurile bune
te vor urma şi iarba ca o umbră
te va-nsoţi — va fi destul un semn
să-i faci, ca să răsară lângă tine.“

Există, de altfel, un motiv al *străveziului* în poezia din *Fiul risipitor*, urmat de motivul *purpurei* şi al *turnului gotic*. Pe acesta din urmă l-am putea pune în legătură cu intenţia, mai generală, a imaginarului de a evada spre Nord. Esenţială rămâne însă în poemele din care a pierit orice ton declamator şi discursiv tema ciudatei evaziuni: o călătorie extatică şi o dispariţie lentă. Universul fizic stă sub puterea aceleiaşi treceri, lucrurile trăiesc sub regimul aceleiaşi melancolii. Nu există nici o agresivitate, nici un viol al materiei. Spiritul se odihneşte, înaintea marii plecări, într-un spaţiu orfic trecut deja (şi aici apare elementul tragic) în

amintire. Panismul lui Blaga întâlneşte în chip neaşteptat elegia eminesciană, sunetul jalnic de corn. Între aceste două râuri de melancolie lirică stă ascuns orgoliul poetului modern. Trecerea este o nouă întrupare, lucrurile se lasă pătrunse şi întemeiate de cântec. Tema biblică a deşertăciunii, reunită cu tema villonescă a regretului în faţa timpului care se destramă, capătă la A.E. Baconsky un accent de fervoare stranie. Lângă suferinţă este mereu *măsura 'naltelor gânduri*:

„Unde s-au dus cuvintele pe care le-am rostit,
Melodioasele vorbe de dragoste unde-au putut să disparǎ,
Şi unde-au pierit sibilinele şoapte de taină şi rugile mele
Şi cuvintele care-mi purtară spre oameni durerile-adânci.

Unde s-au dus cuvintele când strigam: O, frumuseţe neasemuită!
Şi vorbele negre de ură adresate duşmanului —
Unde-au zburat cele de bucurie sălbatică — unde-s uimirile
Străvezii şi albastre ca zveltele flori de iris.

Unde s-au dus potolitele vorbe care-mi spuneau îndoiala şi teama
Şi unde-i amarul reproş şi superbul cuvânt al trufiei
Şi vorba de laudă urmându-te ca o trenă de aur
Şi singuraticul *da* sau *nu* după mari şi-ndelungi ezitări.

Unde s-au dus cuvintele spuse cu grai sau în gând mie însumi
Şi unde-i pustiul delir din trecutele ceasuri de febră —
Şi ţipătul şi blestemul şi-nduioşarea şi tristul oftat
După care se-aşterne din nou fumuria tăcere.

Unde-au pierit toate-acestea şi altele-n şir fără număr…
Vântul în zbor le-a purtat înălţându-se — vântul le-a dus în azur,
Vântul şi spicul omătului, vântul şi cântecul cucului
Sus în azur, în tăcutul azur."

În *Cadavre în vid* (1969) şi *Corabia lui Sebastian* (volum postum), lirismul reflexiv şi elegiac al lui A.E. Baconsky se mai schimbă o dată. Impresia este, la început, că poetul baudelairizează. E vorba (în *Cadavre în vid*) de schelete, de hoituri, de

osuarii devastate, de viermi şi de carnea ce putrezeşte sub puterea unei forţe nevăzute. Materia este în stare de disoluţie şi orice lucru poartă un cadavru la bord. Poezia nu mai pune *nimburi*, poezia consemnează un dezastru. Influenţa neoexpresionismului german este evidentă. Dar decisivă pentru stilul poeziei este evoluţia poetului trecut în altă vârstă morală. Dintr-o natură orfică el plonjează într-o teribilă criză.

Toate poemele au, de fapt, o unică obsesie, şi aceasta este senzaţia de gol (de gol metafizic), de degradare şi complicitate. Nota existenţială este dominantă, versurile exprimă o conştiinţă terorizată de ideea morţii şi o sensibilitate ce înregistrează bătăile inimii bolnave a lucrurilor. Însă această senzaţie de pieire nu ia nici calea poemului filozofic (ca la Blaga), nici pe aceea a poemului romantic cu largi viziuni escatologice. Genul în care se ilustrează A. E. Baconsky este mica poemă meditativă, concentrată în jurul unei sugestii unice. Iată pe aceea de claustrare, de rupere a coerenţei universale, sugestia spiritului care îşi întoarce cu vehementă resemnare faţa de la priveliştile istoriei:

„Am voit să ard, să înalţ, să iubesc, să dărâm,
am voit să plâng, să lupt, să ucid —
e oare o ţară, un timp, un tărâm?...
un zid pretutindeni, un zid.

Voi pleca deci lăsând moştenire o lungă
trenă de sânge, de zgură, de fum —
puţinii ce vor putea să mă ajungă
poartă stigmatul meu de pe acum.

Otrăviţi-vă carnea! Din hoitul îmbălsămat
nici spic, nici floare, nici salcie nu dă!
iată se-aude istoria urlând depărtat —
cine are urechi de auzit, să audă!...“

Aici şi în alte poeme, A. E. Baconsky vizează o anumită violenţă a istoriei şi exprimă în chipul cel mai discret un sentiment al

timpului care complică adesea noţiunile cele mai limpezi. Trădătorul nu se mai deosebeşte de cel trădat şi în întuneric ei se îmbrăţişează. Morţii nu se mai aleg de cei vii şi nimeni nu ştie cine mai este în viaţă, într-atât lucrarea morţii sporeşte, timpul degradează (*Înmormântare*). Dintr-un fluviu ies şapte hiene grase şi şapte hiene slabe, hulpave, dornice de cadavre, şi poetul imploră zeul hienelor să coboare duhul fetid în lucruri pentru a înmulţi, astfel, numărul cadavrelor necesare (*Invocare pestilenţială*). Sunt, în *Cadavre în vid*, viziuni şi mai negre. Eros agonizează, nimfele au devenit scheletice, însă priveliştea acestui dezastru nu mai răneşte ochiul obişnuit cu semnele agoniei. Seminţele sunt, tot aşa, bolnave şi, ca într-o parabolă a apocalipsului, ele cad pe întinderi negre şi sterpe (*Martie falsul*). Cuvintele se leapădă de sensul lor pur, inocent, obiectele suferă de un fel de rău necunoscut. Poetul solicită, cu oarecare pedantism de cărturar dezamăgit, moartea, pentru a grăbi o nouă naştere:

„În tăcutul, în marele râu,
cu aripile moarte m-aş duce —
în tăcutul, cernitul
dom al pădurii.

Cine mă plânge? Steaua
îşi caută singură chipul —
poate că plâng ursitoarele,
poate ciulinii.

Poate că-n trunchiuri gravide,
eu însumi, în trunchiuri de salcie
plâng aşteptându-mi
cealaltă naştere.“

În spatele acestor decoruri, uniform dezolante, se simte o experienţă morală dramatică, şi aceasta nutreşte, în fapt, lirismul substanţial al lui Baconsky. Spiritul priveşte cu un ochi resemnat violenţa şi confuzia ce s-au instalat şi în lumea minerală. Cuvintele

s-au şters, sensurile s-au răsturnat, o mână isteaţă, diabolică organizează viaţa *à rebours*. Călăul a devenit victimă şi victima călău:

„Aici e la fel de trist, de stupid, de zadarnic,
nu mai ai nici pe cine ucide
şi nici de cine să fii ucis."

În biserica goală predică fără încetare un glas înregistrat pe o bandă de magnetofon (*Aleluia*). Nimic n-a rezistat în puritatea iniţială şi poetul e un pelerin printre hârci şi ruine. Un ultim cântec — de moarte — aduce o notă mai senină de iubire de amurguri:

„Nu-ţi fie teamă de-amurg, nu-ţi fie teamă
de-un sfârşit ruşinos, de o stingere tristă —
ploi nevăzute nu te vor sugruma niciodată —
dormi şi visează un paloş de gheaţă.

Capete negre îţi vor pava ultimul drum,
dormi şi visează siluete lungi de asceţi, dormi şi visează
necunoscutul ritual după care ţărâna
te va investi cu armele cavalerilor ei.

Dormi şi visează străvechile mituri, aura lor,
nu-ţi fie teamă — una din umbrele tale
de pe acum trece Styxul, ceaţa coboară —
dormi şi visează un paloş de gheaţă."

Moartea este, aici, o eliberare, viermii — umblând prin ochi — vor extrage din ei tristeţea, şi luna va lumina ultima mască a unui cavaler fantomatic. În *Cadavre în vid*, poetul poartă cu obstinaţie o cocardă neagră, satanică la pieptul largii lui pelerine.

Poemele din *Corabia lui Sebastian* sunt scrise în două registre: unul, prozaic, realistic, cuprinde fragmente dintr-un jurnal european (poetul a stat o vreme în Berlinul occidental), altul, liric, imaginar, pornind de la aceleaşi fapte, proiectează o călătorie fabuloasă într-o lume ce se prăbuşeşte în propria-i opulenţă şi mediocritate. Poezie dură, sarcastică, voit a-poetică (formal),

nutrită de o teribilă conştiinţă a vidului şi a disimetriilor, dislocărilor în lumea din afară. Între cele două registre privirea se plimbă posomorâtă, fără iluzii. Un ochi observă necruţător o lume ce se computerizează progresiv, celălalt duce impresia mai departe şi o pune în relaţie cu o sensibilitate deja pregătită, dezabuzată, sceptică la modul livresc. Competiţia dintre cele două *priviri* este tranşată indiscutabil în favoarea poeziei. Jurnalul realistic avea nevoie de mai multă carne epică. Este prea abstract, deşi nu lipsit de distincţie intelectuală şi de o remarcabilă cruzime, uneori, a observaţiei. Poezia este prin natura ei, mai abstractă, şi *natura* devine la A. E. Baconsky un stil de a conceptualiza impresiile, stările de spirit. El se implică şi se îndepărtează concomitent din poemul împiedicat astfel să capete o notă prea confesivă. Este secretul lui A. E. Baconsky de a ţine un just echilibru între două forţe ale sensibilităţii sale: una ce cade în concret, alta care evadează din concret şi caută aerul marilor concepte filozofice. *A ridica la puterea intelectuală a lirei* înseamnă, în cazul lui, o fugă de determinările prea pronunţate, a trage realul, intimul, perceptibilul în zona imaterială a legilor.

Nouă este în *Corabia lui Sebastian* oboseala de cultură, mai insistent este sentimentul de neîncredere în cuvinte. *Cuvintele*, nu cuvântul. Civilizaţia pe care o observă cu ochi necruţător poetul este, înainte de orice, o *civilizaţie a cuvintelor*. O logocraţie care agresează gândirea şi intimidează poezia. Cuvintele putrezesc pe trotuarele marelui oraş în timp ce falşii profeţi hirotonisesc pe tinerii care au pierdut sentimentul valorilor. O temă eseistică tradusă în limbajul incisiv abstract al unei poezii care îndepărtează, programatic, limbajul figurat, fără a reuşi întru totul:

> „Plouă şi suntem mereu mai urâţi
> şi cântecul atârnă în aşteptarea spadei ce nu mai cade
> crengile dicţionarului goale întâmpină vântul baltic
> şi aruncă boneta de cârpă roşie agăţată zilnic
> de falsul Hugo — mai departe Guevara

cu barba lui mare şi neagră şi profetul din India
făgăduind regenerarea prin spirit a trupului
şi noul poet salutat cu entuziasm de profesorul
(nu prea bătrân) care hirotoniseşte pe tineri
şi ratatul beţiv strigând în bodegă *aless weg, abgespielt...*
în timp ce vântul mătură totul şi noaptea se-apropie
călcând peste filele ude ale celebrului hebdomadar
iar în bălţile luminate dansează obiectele... o, e târziu
şi nu vom mai izbuti să creştem, îmbătrânim
adolescenţi şi copii. Doamne, mai dă-ne o lună,
măcar o lună de vară... hai să strigăm, să invadăm străzile,
hai să scriem un poem electronic, un poem Siemens,
hai să ne strângem
laolaltă cu toţii făcând zid împotriva zidului,
să ucidem cu pietre primii copii căzuţi,
să flambăm cuvintele ce putrezesc pe trotuare,
hai să asanăm ploaia sau... nu mai ştiu...
lăsaţi-mă-n pace, număraţi-vă singuri vertebrele,
stingeţi lumina, mi-e somn...
plouă şi bătrânele literaturi europene
sunt pline de apă..."

Neîncrederea în cuvinte duce la neîncrederea în literatură. A. E. Baconsky a devenit un moralist neîndurător, exasperat de ceea ce el numeşte, într-un loc, „măcelul demagogic". Obiectele şi cuvintele, într-o egală, intolerabilă proliferare, îl terorizează. Moralistul observă cu nelinişte cum „mareea consumului" atinge şi cultura. Au apărut *poemele pneumatice*, *poemul—Laser,* versul cinetic tipărit pe o cravată de cârpă, versul concret scris pe plăci de plexiglas, în fine, o întreagă industrie a cuvintelor este pusă pe picioare, cu concursul şi în entuziasmul artiştilor dezgustaţi de vechea retorică. A. E. Baconsky, care a negat totdeauna tradiţionalismul desuet şi a radicalizat versul (prin de-metaforizarea limbajului) priveşte acum cu un ochi cât se poate de sceptic exhibarea prostului gust, ofensiva falsei avangarde artistice. O *Ars antipoetica* este, în stilul său abstract sarcastic, un pamflet liric, vehement cu răceală:

„A scrie cu tărâţe de lemn a scrie cu fiare vechi
cu bucăţi de plexiglas cu obiecte concrete
a scrie pe cutiile goale în care se ambalează
aparate electrice, pe benzi de magnetofon uzate
a scrie în relief cu sunetele modulatorului
fixate pe ecrane metalice — alb, a scrie alb
poeme sortite consumului purtând seria
anul şi marca, poeme perfect funcţionale
care nu se citesc ci se consumă cotidian,
poeme şi-aşa-mai-departe, poeme în U şi în O
din tablă galvanizată stând pe suport tubular
în timp ce mecanismul cinetic dozează efectul
consoanele inoxidabile îşi schimbă direcţia ritmului —
a scrie cu piese de schimb şi cu literatură documentară
anexată în elegante plicuri de plastic a scrie
a nu scrie a reproduce a fi reprodus experiment —
THALIA muză a crematoriilor-altare unde se ard
reziduurile industriei moderne, dansează
cu poemul pneumatic
ultimul dans."

A. E. Baconsky mărturiseşte că într-o lume a obiectelor artificiale nu mai cunoaşte cântecul lucrurilor. Poezia nu mai cântă omul şi armele lui, ci *omul şi produsele sale*. Locul armelor este luat de aparate, iar lucrurile frumoase îmbătrânesc şi putrezesc în labele păroase ale timpului (*Tristul excelsior*). Obiectele acaparează viaţa individului, omul trăieşte în ritmul unui cosmos artificial, consumând înnebunit de spaimă produsele sale. Zeii au murit şi poezia duce dorul purităţilor iniţiale:

„La ce bun această mişcare
această nebunie în cerc această încleştare?
Preoţii noştri
spun că suntem fericiţi, alţii ne plâng deşi privesc lacom
spre bogăţiile noastre — dar toate acestea nu sunt
decât gunoi verbal de imprimat pe epiderma
de hârtie a veacului. Noi aşteptăm cu toate că singuri
nu mai ştim ce. Pe poduri suspendate stăm
scuipând în apă propria noastră imagine."

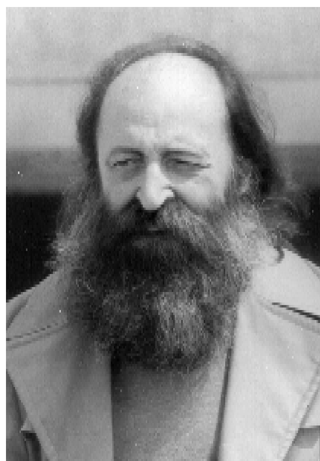
Un „vânt acherontic“, o greaţă de consistenţa artificială a obiectelor şi o vie, irepresibilă senzaţie de gol interior trec prin aceste poeme întristate, scrise fără patetism, cu un sentiment de negaţie obosită. Nu sunt cele mai bune versuri ale lui A. E. Baconsky. Câteva sunt, totuşi, revelatorii pentru ultima (din nefericire) experienţă a poetului. Încerc să descopăr în poemele sale acea notă premonitorie pe care suntem înclinaţi s-o bănuim că există totdeauna în ultimele manuscrise ale unui creator. A. E. Baconsky nu-şi scrutează, aici, destinul în oglinda timpului. Mai pline de semne neliniştitoare erau poemele mai vechi. În *Corabia lui Sebastian* viaţa interioară este ea însăşi acaparată, agresată de civilizaţia obiectelor şi a cuvintelor. „Dacă vrei totuşi să spui ceva învaţă să urli“ — scrie poetul într-un loc. Urletul lui este îngheţat în *Corabia* sa ultimă, poezia continuă să trăiască în discreţia notaţiei fumurii şi abstracte.

Un singur accent prevestitor îmi pare a descoperi în *Corabia lui Sebastian*, într-o notaţie finală din jurnal:

„Şi iată acum încep a mă întoarce. În mine însumi. În destinul meu. În steaua mea. Dar nu uitaţi că am fost unul dintre voi. Şi că dintre sufletele mele unul rămâne cu voi plutind mai departe. Căutaţi-l în oglinzile voastre somptuoase...“.

Este, în rezumat, o mică estetică a orgoliului şi a însingurării artistului. Baconsky credea în superioritatea artei, poezia şi eseistica lui puţin scorţoasă, cultă în chip excesiv, însă profundă şi originală, apără totdeauna imaginea creatorului solemn, estetizant, senioral, pierdut în cerul marilor modele. El însuşi, ca om, trecea până de curând printre noi ca un prinţ exilat, abstras şi melancolic, de o melancolie puţin studiată, voievodală. Am avut sentimentul, citindu-l şi observându-l de la distanţă, că poetul îşi construise un stil al personalităţii şi se identificase, în cele din urmă, în viaţă şi poezie, cu el. A. E. Baconsky rămâne prin modul de a fi şi de a scrie una dintre figurile cele mai originale ale literaturii postbelice.

Leonid DIMOV
1926—1987



ONIRISMUL ESTETIC

Leonid Dimov debutează la 39 de ani după ce îşi încercase ca Lautréamont vocaţia în matematici şi ştiinţele naturale. S-a născut la 1 ianuarie 1926, în Izmail, pe strada Vaporului (m. 11 ianuarie 1987). Copil natural*, a fost crescut de bunicii săi Teodor Dimov şi Mitrodora Dimov, el răspopit, ea fostă călugăriţă la Kiev. Bunicul devenise învăţător şi preda în trei limbi (româna, rusa, turca), într-un sat de lângă Izmail. Printre elevi mulţi erau găgăuţi. De altfel, poetul nu exclude posibilitatea ca bunicul său să se tragă printr-unul din părinţi din aceşti turci creştinaţi. Făcuse şi politică,

* Reţin aceste amănunte dintr-o „scurtă biografie“ pe care mi-a comunicat-o, într-o scrisoare amuzantă, poetul.

şi într-un rând ajunsese (în timpul guvernării lui Averescu) deputat, apoi se transferase în comuna Griviţa din suburbia Bucureştilor... Nepotul îl urmează şi face studiile liceale la Sfântul Sava, având ca profesori pe Ilioasa, Banea şi Gh. Ghiţă. Se remarcă la latină, franceză şi română. Publică (1942—1943) două poezii în revista liceului şi participă la cenaclul elevilor. Se înscrie în 1944 la Facultatea de Filozofie, dar o părăseşte, din lipsă de convingeri, în anul al II-lea. Încearcă apoi la Facultatea de Ştiinţe Naturale şi la Facultatea de Matematici, dar n-are tăria să le ducă nici pe astea la capăt, căci nu mai crede că ştiinţa poate ajunge la adevăr. Este oarecare vreme traducător, apoi liber profesionist, iar din 1983 intră corector la I.P. „13 Decembrie“. A fost sprijinit, la debut, de Şerban Cioculescu. După apariţia primei cărţi de poeme, îşi dă demisia de la corectură, devenind, zice cu haz şi necaz poetul, un sclav al Fondului Literar. „Am fost şi am rămas — mai zice el — un singuratic poate din pricina incapacităţii mele de a accepta condiţia de alogen, falsă în sinea mea atât din pricina dragostei pentru poezie (limbă) cât şi a nedumeririi faţă de prejudecăţi“. În tinereţe şi-a pierdut încrederea în ştiinţă, mai târziu pierde gustul pentru poezie. Nu mai simte nici o bucurie în faţa foii albe. Continuă, totuşi, să scrie (a publicat şi excelente traduceri din Béguin, Nerval...) şi apariţia unei cărţi de Dimov este un eveniment în viaţa literară. Locuieşte, actualmente, în cartierul Obor din Bucureşti, la capătul străzii „Vaporul lui Asan“. Stranie coincidenţă. „De la vapor la vapori: o evaporare; cu obstacole, bineînţeles“, scrie poetul.

Volumul de *Versuri* din 1966 cuprinde 47 de mici poeme muzicale, admirabil caligrafiate, de o frumuseţe uşor vetustă. Poetul merge în altă direcţie decât aceea (expresionistă, antiretorică) a generaţiei sale („generaţia pierdută“). Nu merge nici în sensul poeziei tinere din anii ’60 (poezie accentuat confesivă, cu o mare libertate a limbajului), dar se întâlneşte cu ea în câteva

iubiri spirituale: Barbu, Bacovia, Arghezi... Solitarului Leonid Dimov i se alătură repede câţiva poeţi tineri (Virgil Mazilescu, Daniel Turcea...) şi, în micul cerc oniric, el se bucură de o mare autoritate. Cu chipul împodobit de o frumoasă barbă bizantină, el apare rar în adunările scriitoriceşti şi vorbeşte şi mai rar. La o Conferinţă a scriitorilor unde se discută cu atâta zbucium problemele arzătoare ale breslei, Dimov cere cuvântul pentru a face elogiul figurii himerice, nervaliene a Poetului şi apoi se retrage pentru a nu mai reapărea ani în şir. Poezia este unicul limbaj şi ea sugerează, în afara bogăţiei cromatice, o mare rigoare formală. E ceea ce a plăcut de la început unei critici literare exasperate de delirul verbal al poeziei tinere. Dimov reprezintă corectivul necesar, greutatea care, aruncată pe celălalt taler, echilibrează balanţa literaturii şi dă cititorului de azi sentimentul că poezia n-a încetat să fie o artă muzicală. Poemele lui Dimov satisfac şi spiritele mai dificile prin nota de intelectualitate (*cultismul* ei) şi puterea de a sugera misterul lucrurilor simple.

Volumul de debut cuprinde aproape toate temele poetului şi anunţă elementele principale ale stilului. Dimov e un poet fără metamorfoze spectaculoase, fără etape, fără vârste. *Versurile* încep cu o mică fantezie (*Uluire*) în care cunoscutul simbol al sacrificiului necesar în artă capătă un sens neaşteptat: din pasărea agonizantă, refugiată în camera cu blidare şi glastre, curg vise ce sunt privite prin fereastră de tot satul, ideea de spectacol e de la început sugerată:

„A voit în ape să nu pice
Pasărea lovită de alice
Şi-a zburat peste mărimi campestre
Până-n pragul camerei de zestre
Unde-au pus-o degete uşoare
Sus, pe perinile de ninsoare...
Noaptea, la opaiţe murise
Pasărea. Au curs dintr-însa vise
Ce-n odaia cu blidar şi glastră
Le-a privit tot satul la fereastră.“

Surprinde aici — şi aşa va fi peste tot în poezia lui Dimov — modul în care sunt prezentate insolitul, miraculosul, intruzia imaginarului în spaţiul poemului fără o pregătire prealabilă a cititorului. O hemoragie acum a visului în odaia paşnică, o ivire din ceaţă a prinţilor cu obrajii mâncaţi de bube vechi, în alt poem (*Stampă*):

„Să strângem frunze din copacii joşi
Şi să le dăm ofrandă dimineţii.
Azi s-au ivit în ceaţă prinţi frumoşi
Şi bube vechi le scormone pometţii.

Să plângem de destinu-le amar
Când rătăcesc la noi, după iubire.
Dar să-i uităm. Vor nimeri ei iar
La mese de legende, rotunjite...“

Impresia de irealitate vine însă în poemele lui Dimov în primul rând din proliferarea amănuntelor de ordin material, din extraordinara îngrămădire a lucrurilor. S-a spus pe drept cuvânt că poemele sale sunt veritabile ospeţe (Valeriu Cristea). Poetul evocă la propriu prânzul, cina, banchetele cu prietenii, descrie tarabele încărcate cu legume, pescăriile, bâlciurile de oale, mereu cu un sentiment de jubilaţie. Iată, celebră de acum, *Cină cu Marina*:

„La creştete, masa imensă aşteaptă,
Cu câte-un tacâm sub lumina coaptă:
Prelung, să tăiem pagurii aduşi
Din Africi, de cafri în frac şi mănuşi,
Meduzele roze gătite cu cimbru
Cu fructe de mare pe spată de zimbru,
În sos ecumenic, anguile cu tic,
Calmari îngropaţi, violet, în aspic
Şi alte, din marea Japoniei, feluri
Cu turme de sepii gonind în cerneluri.

Lumina o scade la pragul ei verde
Şi-nfige cuţitul adânc în lacherde.“

sau această natură moartă cu peşti, în stil flamand, în care materiile aglomerate într-un spaţiu limitat sunt pe punctul de a exploda:

„Atârnă-n şiruri puse la uscare
Rechinii violeţi pudraţi cu sare
Şi-n catedrala lor, printre etaje,
Foiesc pescari de plută ca pe plaje.
Suim şi noi în pas pe pasarele
Să punem peşti în şiruri paralele
Atât de lungi că nu ne-ajunge-o viaţă
Să mai ieşim în prag de dimineaţă.
Când ne-au şoptit un ultim bun-rămas
Aleile şi plopii într-un glas
Le-am spus despre cobolzii şi dragonii
Ce ne-aşteptau pe cheiuri prin Japonii
Le-am arătat iguane prin agave
La sud cum ne doreau în ţări batave
Le-am amintit de marile pisice
Ce ne vânau de mult prin Mozambice
De urşii albi, de pescăruşii-n stoluri
Ce pentru noi întârziau la poluri.
Am comandat corăbii somnolente
Spre insuli de coral, spre continente
Cu tumule, cu gheizeri, cu girafe
Şi crapi imenşi uscaţi în cenotafe.“

Nu explodează, totuşi, pentru că intervine imaginarul care are funcţia unei supape: o mică evaziune a spiritului, o întrerupere a descripţiei prin introducerea unui nucleu epic („suim şi noi în pas pe pasarele“...), o notă, în fine, de ironie abil strecurată printre propoziţiile grave. Dimov numeşte aceste pânze congestionate de elemente materiale *Destin cu peşti, Destin cu cioburi, Destin cu paseri, Destin cu fluturi*... Unele amintesc, prin concizia stilului, de Ion Barbu:

„Gelatinos meleag cu crabi incluşi
Tăiem, prea calmi în lunecare, pontul
Şi fiecare ne vedem din uşi
Cum mestecăm în iris orizontul...“

cu deosebirea importantă că peisajele lui Dimov au mai multă culoare şi sunt, în genere, mai fastuos materiale. Nu trebuie mult ca desenul realist să tragă spre absurd printr-o bruscă schimbare de perspectivă, ca în tablourile suprarealistului Magritte, de o mare exactitate a detaliilor. Pe puntea unui vapor vechi, cavaleri în frac şi cu jobene mov ţin în zgardă bile din eben:

„Rotunde, roşii, cu desen subţire,
Ovale, verzi, cuprinse-n negre fire,
Cu clopoţei, cu ciucuri, cu lumini,
Cu trandafiri pictaţi, cu flori de crin,
Cu valsuri, cu parfum de liliac,
Chineze, cu dragon şi vârcolac,
Franceze, cu perechi dansând gavote,
Barbare, cu imagini vizigote“

Nimic nu-i scandalos aici, toate elementele sunt reale, numai relaţia dintre ele este insolită.

Un vers din poemul intitulat *Eminesciană* sugerează o *poetică a curbării*, specifică barochismului: „Eu sunt, la fiecare, o prelungire curbă“... Ca versul să fie însă bine înţeles, să citim şi ceea ce urmează:

„Eu sunt, la fiecare o prelungire curbă,
Doar inima, tendinţa spre infinit conturbă.
Ungând cu umbre solzii, încovoindu-şi spinii,
Ea bate zâmbitoare şi caldă printre linii,
Resuscitând oraşe din punctele omise
Şi dans de pajeri blonde jucând peste abscise.
De mult în repetirea figurilor pleşuve
S-a distilat durerea sedimentată-n cuve
Şi toate le-nveleşte în triste pungi bălţate
Cu brazi, între lumină şi pulberi agăţate.“

Sunt, aici, câteva notaţii care explică un demers liric: o inimă zâmbitoare şi calmă ce bate printre linii, o repetire a *figurilor pleşuve, o încovoiere* a lucrurilor şi, mai ales, ceea ce am subliniat înainte: *o prelungire curbă*. Să nu scăpăm din vedere nici celălalt

amănunt: inima *unge cu umbre solzii* şi resuscită civilizaţiile uitate... Totul indică un proces cu mai multe laturi: reinventează realul şi, în acelaşi timp, îl umbreşte, îi dă dimensiunea misterului printr-o încovoiere, prelungire curbă a liniilor şi a volumelor. Viziunea unui *univers curbat* revine şi în alte cărţi. În *Pe malul Styxului* (1968) dăm peste „linişti curbe", în *7 poeme* (1968) peste „suprafaţa curbă", în *Spectacol* (1979) aflăm o „noapte curbă"... Este ştiut că Valéry definea într-un poem lentoarea şi tandreţea liniilor Curbe, scrise cu majusculă: „O Courbes, méandres, / Secrets du menteur, /Est-il art plus tendre / Que cette lenteur?"... Rămâne să aflăm, după ce parcurgem toate poemele, ce dimensiuni ale spiritului asociază Dimov de aceste linii, suprafeţe, linişti, nopţi curbate. Să punem în legătură acest mod de a corecta realul cu preferinţa lui Dimov, exprimată chiar în volumul de debut, pentru micile obiecte rotunde, cristaline, strălucitoare din sfera *preţiosului*, definit mai înainte. Într-un loc (*Etapă*) descoperim „mare de cristal / cu reptile sângerii în miez", în altă parte (*Nelinişte*) se află o imagine şi mai complicată: „inimi de scoică în ciorchine". Strălucirea se asociază cu abundenţa, spectaculosul cu diversitatea şi perfecţiunea: „o purpură rotundă de bile numărate", „o treflă de-ntuneric" (*Jurnal*). Să nu uităm, din seria acestor obiecte-simboluri care pot spune ceva despre preferinţele poetului, „bobul de peruzea", „felia de coral", „corăbii cu sidef la pupă", elemente specifice micului baroc.

Obsesiile lui Dimov sunt însă, cum am semnalat deja, *smalţul* („cum lucesc din zmalţuri, din bagale", „zmalţu-i orb") şi *bâlciul* (bazarul, iarmarocul, circul, bairamul), adică sclipitorul şi caleidoscopul, pestriţul, larma limbilor de după prăbuşirea Turnului Babel. *Bâlciul* nu-i, în fond, decât o traducere spaţială şi o supradimensionare a *sclipitorului*, o ipostază orientală a viziunii barochiste. Viziunea este întărită de un limbaj adecvat, cu multe vocabule rare. Al. Piru a dat (în *Poezia românească contemporană*) o listă bogată de cuvinte culese din *Versuri* şi celelalte volume:

carâmbi, corund (ceramică de Corund), *colembole* (speţă de insecte), *cuve, harengi, precesii, cerulee, pedunculat, submerse astragale, nef, lemniscate* (curbe matematice), *landşafturi, lumen, crov...,* unele vechi, altele (cele mai multe, în fapt) inventate de poet. Lângă aceste forme cărturăreşti, sunt numeroşi termeni de culoare şi iuţeală balcanică: saltimbanci care dansează *geamparalele, buluc, duium, tejghea, boccea de saltimbanc...*, apoi, printr-un salt de la sud la nord, ne întâmpină *burgurile hiperboreene, turnurile misterioase...* E greu de stabilit o regulă privitoare la peisajul dimovian. De la „vopseaua bogomilică" (cum zice poetul în *Dialectica vârstelor*) la *turnul* nervalian, zidit (la Dimov) din smaralduri, spiritul însetat de culori şi ars de remuşcări levantine călătoreşte până departe, în porturile Japoniei, după un itinerariu imposibil de prevăzut. La ospăţul lui liric legumele, fructele, speciile rare de peşti vin de peste tot. Ţara lui imaginară n-are frontiere, dar are toposuri ce se repetă şi, cum ştim, ceea ce se repetă în artă înseamnă că are semnificaţie. O preferinţă este în toate cărţile pentru peisajul portuar cu zarva cheiurilor şi poezia discretă a plecării („obsesia lucrurilor de convergenţă", zice Mircea Iorgulescu). Lângă *port* este *târgul burlesc* şi, în interiorul lui, ceea ce am semnalat deja: *bazarul, piaţa, frizeria, colosala ospătărie,* ceva mai izolat e *castelul* (cu varianta *turnul*), apoi *curtea interioară* şi, într-o infinitate de interpretări, este *odaia*. Odaia este ea însăşi un vast univers de obiecte, locul unei neîntrerupte aventuri. Pe perete este, de regulă, o *tapiserie*, pe masă se află una sau mai multe *cupe*, mai sus, pe alt perete, se distinge lucitorul *ceas cu cuc*, prin aer trec fluturi, în duşumea ţârâie greierii, în dulapuri dospesc hidromelurile şi absintul, iar la capătul unui covor atârnă un imens, fastuos *ciucure portocaliu*. În volumul *Spectacol*, Dimov scrie despre el un „mic vis" (*Culori*), o fantezie ingenioasă, cu treceri neprevăzute de la marele cosmos la elementul derizoriu. Discursul poetic nu evită mistificaţia, paradoxul, absurdul:

„Un imens ciucure portocaliu
Plin de fluturi cu ochiul viu
Şi negru-negru ca tuciul,
Revărsând peisaje din luciul
Câteodată fulgerat de-o lumină
Venită dinlăuntru, din albumină,
Din marile hale cu mecanisme
De fabricat colerete şi darwinisme
Aflate-n partea ventrală
A fluturelui cu aripi ca de portocală…“

Din aceste toposuri se desfac altele, peste pânza dinainte se încearcă culori noi, deseori un motiv e detaşat şi fixat în altă parte într-o tapiserie mai vastă. Despre cuceritorul de burguri în ţinuturile ligurte, Pepin cel Scurt, e vorba, întâi, într-un poem concentrat din volumul *Versuri*, apoi aventurile regelui mai sunt o dată evocate într-un stil mai umoresc şi cu un desen mai amplu în *7 poeme* (*Vedeniile regelui Pepin*). *Cina*, viaţa senzaţională din *curtea interioară, hanul* în care foieşte o umanitate jovială, *armurile* din poduri, *turnurile*… constituie decorul unei reverii lirice neîncheiate.

La doi ani după debut, Leonid Dimov publică două cărţi noi (*7 poeme* şi *Pe malul Stixului*), iar în 1969 face să apară o carte cu viziuni programatic hipnagogice: *Carte de vise*. Cu acest volum, onirismul capătă un sens mai precis, cât de precise pot fi aceste *decompoziţii* în care planurile şi stilurile se amestecă în chip voit. În *7 poeme*, Dimov dezvoltă baladescul într-o formulă personală. Poemele, unele de peste 600 de versuri (*Turnul Babel*), au un fir epic, însă nu te poţi ţine de el pentru că poetul, sub aparenţa cursivităţii, trece uşor din real în imaginar. Aici se vede mai bine cât de păcălitor poate fi stilul lui Dimov, ce rigoare pune el în a înfăţişa faptele neobişnuite. *Poemul odăilor* este prezentarea unui interior baroc, în stil leneş şi luxos. Găsim concentrate acum imaginile predilecte ale barocului, în primul rând această formidabilă „scoică venusină cu ghitară“, simbolul complex al graţiosului şi al muzicalului. Sunt, apoi, *fluturii de email, bumbii*

albaştri, capa de mătase violetă, sofaua, sideful, marele chivot portocaliu şi, în vecinătate, grădina îmbrăcată în *brocart*. Ce uimeşte aici şi în poemele care urmează este inepuizabila putere de a fantaza. Numai Arghezi mai are, dintre poeţii români, această extraordinară capacitate de a da prin descrierea unei gâze o viziune a marelui cosmos. Deosebirea este că Dimov vede lumea mai ales sub latură carnavalescă. În codrul sacralizat de poezia anterioară, Dimov aduce viziunea lui dunăreană. Lacul îi zâmbeşte din „sălămâzdre roşii", din izvoarele reci şi clare scoate, într-o stare de supremă jubilaţie, păstrăvul de mii de kile „venit din Cordilieri pe căi subtile". O repliere, apoi, a fanteziei şi în spaţiul poemului pătrund *frumoşii cavaleri* şi fetele cu „toace pân-la pulpe". Ei participă la un strălucitor bal. Numai câteva versuri par mai grave şi mai ermetice. Dar numai par, pentru că la urmă aşteaptă surâzătoare ironia:

„Te leapădă de gânduri, de simţire
Alungă liniştea din amintire
Rămâi atât cât să mai poţi sui
În palida, dreptunghiulara zi
Ce ne aşteaptă peste gheaţa goală,
Puternică, pe cumpăna finală...
Cuvintele să fie doar silabe
Târâte după noi în patru labe
Sui-vom fiecare doar cu sine
Nimic din ce trecut-am nu vom ţine,
Chiar dacă fund de mare-a fost aici
Cu scoici, cu ambulacre, cu arici
Tu uită tot, mă uită şi pe mine,
Uita-te-voi. Te-am şi uitat. Cu bine."

Din burlesca *Istorie [a] lui Claus şi a giganticei spălătorese* se poate reţine acest portret pictat în culorile aspre ale lui Arghezi din *Blesteme*:

„Rechin cu solzi din mări adânci adus,
Cotarlă pângărită de-un tungus,
Nu vezi, ţi s-a clocit de scârnăvie

Răscoapta ţâţă spartă-n carne vie,
Ai ochii ştirbi, urdorile crestate
De viermi nătângi rostogoliţi pe spate
Şi-n pântecu-ţi de ceară ruginie
Jivine oarbe latră a pustie."

Puterea de invenţie a lui Dimov şi simţul său plastic se desfăşoară în voie în cea mai lungă din seria acestor pseudobalade: *Turnul Babel*. Culoarea vine în versuri din juxtapunerea enormă de elemente materiale şi din observarea lor de aproape. Descrierea amănunţită a portalurilor poate să dea o impresie de apocalips, o dantelă studiată cu lupa pare un anxios labirint. Feericul, insolitul, supranaturalul ţâşnesc în poem din asemenea descripţii care introduc o precizie de geometru într-un câmp de simboluri vagi. Leonid Dimov este, în fapt, un maniac al exactităţii în lumea onirică. El însuşi spune undeva că valoarea supremă este geometria. O mică, imperceptibilă îndoire a desenului şi amănuntele capătă deodată proporţii de irealitate. Iată, aici, o pădure de portaluri de jaduri, onix şi calcedonii, filmată cu încetinitorul de aproape:

„(Şi erau mii, durate peste pronii
Portaluri din onix şi calcedonii
Ori largi portaluri dintr-o verde piatră
Cu striuri de agată mai mulatră
Portaluri galbene, ortogonale,
Din clor coclit, pe muchii de cristale,
Portaluri roz, dintr-un corund amar
Crescut în tropicale văi de var
Portaluri gri, din jaduri chinezeşti,
Cu scorburi violete, cu fereşti,
Portaluri albe, cu mânere lipsă
Pieziş împinse, ca o grea elipsă,
Imense guri o vorbă ce aşteaptă
Turn Babel să rostească, înţeleaptă)."

ori, în alt fragment, recensământul unui muzeu de arme: imaginea unui Turn Babel de fiare în care stăruie un vechi şi grandios ceremonial:

„Streinul guard e prăfuit şi doarme
Aci la cinci sunt sălile de arme
Ovale bolgii gri, cu halebarde,
Securi, ce-au retezat chiar mării briza
Ori firul plumbului din turn la Piza
Cuţite celtice, bătute-n cruce,
Stileturi france, cu trei crini, de duce,
Mâner de piatră, cu-nmuieri de vis,
Din spada rupt-aldată de Clovis
Alături de-un pistol cu glânţul tras
În cel din urmă descendent rămas,
Mortiere negre, boturi de jivine
Şi fildeşii hangere sarazine,
Inscripţii verzi pe din azur grenade,
Maşini de geste lungi, din cruciade,
Pumnale gale şui cu pale buze,
Alb-negre capitolii de obuze,
Şi vârfuri de junghere, munţi de şişuri,
Teşite, ştirbe, ruginii tăişuri,
Tăişuri trase-n spârc şi-n ududoaie
Ce nimeni nu le-ncearcă, nu le-ndoaie,
Căci au pierit, visând în dreaptă luptă,
Turn Babel, cavaleri cu stemă ruptă.“

Peste acest paradis sau infern de obiecte moarte — nu ştiu cum să-i zicem, poetul însuşi ezitând deliberat între cele două viziuni — stăpâneşte Urgoragal, un fel de arhetip („sorginte şi final“) care are în poemul lui Dimov rolul lui Virgiliu în poemul lui Dante: conduce pe curiosul vizitator „printre precesii“, „prin lucarne“, pe scări în spirală, printre felii de capiteluri în granite şi câmpuri vărgate... Încet, încet *Turnul Babel* începe să fie o alegorie a civilizaţiilor prăbuşite în timp. Trecută prin limbajul liric al lui Dimov, escatologia devine o feerie. Carnavalul ajunge şi aici, printre hârci şi cruci albastre se întind sindrofii faimoase, cumetrele venite în drosce de la mii de kilometri sorb cafeaua la ora de crepuscul a cosmosului. E un poem puternic, foarte original, ieşit dintr-o gândire antiromantică. Un mare şi tulburător mit (stingerea

universului şi spulberarea civilizaţiilor), tradus de Hugo, Eminescu şi de alţii în viziuni tragice colosale, este întors (*curbat*) de Dimov spre o alegorie vastă în care obiectele existente şi inexistente se cheamă, se adună, comunică şi se desfac în sclipitoare fragmente.

În *A.B.C.*, poem în IX părţi şi 7 zile (aceasta este ordinea), Dimov face o cronică năzdrăvană a cartierului, vorbind în stil ceremonios de „liturghia sfântului mucenic Dinte“, de dulcile sieste pe divanuri moi, de aburii de ceapă, de taclalele bunicelor şi, ca de obicei, de *lăzile cu troace* din podul unei misterioase case. O *casă*, alta sau aceeaşi, nu ştim, e descrisă cu alte vorbe mătăsoase, apoi cartierul cu frizerul şi cumetrele lui, păsările de curte şi iederele de opal, acoperişurile ţuguiate intră din nou în ritmuri alerte în poemul ce leagă atât de viclean mirajele realului de imaginea, cam umorescă, a divinităţii. Iată ziua de joi, zi de târg, în isarlâkul lui Dimov:

„Când am ajuns era zavera-n toi,
Butii cu nard, canistre cu oloi,
Ciorchini de papagali cu vorbă nouă,
Rărunchi de vulpi de mare, munţi de ouă,
M-am înşirat peste tărăbi şi eu
M-a dat de-o parte însuşi Dumnezeu
Zâmbind cuminte, ca un pui de ciută,
Să-mi vânză marfa încă neştiută.
Ce să vă spun, doar că-nnoptase tare,
Plecat-au toţi cumetrii la culcare.
Cam ruşinat, Atoatele, şi mut
Spre ziduri se făcuse nevăzut
Şi nu vândusem nici de-un crăiţar,
Ba păsările mele, prin bazar,
Atât de triste creasta şi-au plecat
Că le-am lăsat în noapte şi-am plecat“.

În *Pe malul Stixului* unghiul liric se strânge şi poemul se concentrează. Tonul însuşi devine, parcă, mai solemn, mai trist, carnavalescul, feericul se estompează, fantezia se resemnează (dar

pentru cât timp?) într-o elegie de câteva versuri. Poetul care descrisese cu încântare muzeul lumilor apuse vorbeşte acum de moarte. Două noi simboluri apar la Dimov: *oul* barbian şi *elipsa*, tot barbiană. Versurile: „Ci eu aici elipse mai încerc / Tot mai rotit, mai iute, mai încerc“ ar putea spune ceva despre mişcarea de acum a spiritului. O rotire deasupra unui abis, un simţ al adâncurilor, o privire aruncată cu mai mare îngrijorare spre ceea ce este dincolo de lucruri, iată ce putem citi:

„E-un ou adânc odaia-n care mor
Cu trandafiri albaştri la perete.
Nici geamuri, nici lucarne, nici pridvor
Ci doar, la depărtări egale, pete.

Elipse descrescând urmez în zbor
Încet, spre centru, desfăcut în cete:
Stau zile grămădite-n coridor
De vizitiul dus ca să se-mbete.“

Să nu părăsim imaginea *cercului,* a *rotundului*, cu semnificaţii multiple la Leonid Dimov. Într-un vers poetul scrie „în cerc de zmalţ m-am zăvorât şi zbor“, sugerând o mişcare complicată a spiritului: o recluziune şi, în interiorul ei, o desprindere de materie şi o metamorfoză. *Înmărmurirea* în zbor („Cocori să-nmărmuresc în cer de seară“) aminteşte de estetica preţiosului sugerată şi de alte notaţii. Iată un vers pe care l-am mai citat: „Când linişti curbe oglindesc răcoare“ sau altul, de construcţie şi rezonanţă barbiană: „Şi dorm residefate pe nimb oval insecte“. Primul operează numai cu elemente imateriale, introduse într-o relaţie de o subtilitate demnă de Paul Valéry: răcoarea se oglindeşte în liniştile curbe (*a oglindi* este aici un verb deliberat ambiguu) sau răcoarea este o emanaţie a liniştilor curbe. În amândouă sensurile, versul este profund. Fiind vorba de *oglindă* (simbol vechi revendicat de mai multe estetici), să cităm, din aceeaşi carte, imaginea răsfrângerii în „oglindiri de cupe“. Imagine, iarăşi, preţioasă, indicând un

dublu proces de răsfrângere a realului şi, totodată, o relaţie între două universuri deja „lucrate“, subţiate de artă. *Cupa* este un obiect estetic, *oglindiri de cupe* reprezintă imaginea unei imagini, răsfrângerea unei răsfrângeri. Să ne închipuim că imaginea unui arbore în apă mai este o dată trecută printr-o oglindă: obiectul ajunge la noi de două ori transfigurat. Dimov se arată a fi foarte priceput în asemenea combinaţii. El zice, acum, „rece smalţ“, „aerul de jad“ şi „Rămâne-va să toarne chihlimbar/amiaza, rătăcind pe coridoare“, unind strălucitorul (*smalţul*) cu solemnul, frigiditatea („rece smalţ“), imponderabilul, fluidul (*aerul*) cu mineralul purificat (*Jadul*). „Aerul de jad“ indică un gust al preţiosului şi al exoticului temperat mereu în poemele lui Dimov de limbajul colorat balcanic. O estetică a preţiosului (a barochismului) împiedicată să se desăvârşească, să se închidă în propria formulă. Intervine mereu o notă de ironie, de mistificaţie (s-a vorbit chiar de o estetică a ironiei la el) care sparge modelele şi schimbă cursul poemului.

În al patrulea volum (*Carte de vise*), Leonid Dimov încearcă să fixeze în chip deliberat, dacă nu o poetică, o tematică a onirismului. Primul ciclu (*Hipnagogice*) cuprinde 15 vise, al doilea 7 *proze*, apoi, din nou, 12 vise într-o secţiune nouă (*La capătul somnului*), iar ultima parte însumează *poeme de veghe*, între care unul se cheamă *Realitate*, subintitulat „mic poem oniric“, în 12 părţi şi acesta. În fine, un triptic ironic are un titlu semnificativ: *Decompoziţii*. Încă din primul vis (*Vis autobiografic*), poetul lasă să se înţeleagă că el nu face decât să transcrie ceea ce se petrece în timpul somnului: „Azi-noapte-n vis mi-am amintit“ şi câteva versuri mai încolo: „şi m-am trezit tot în vis de vis, în vis / Adus la fântână cu pieptul deschis“... *Vis de vis, în vis*, asta trimite la *Sărmanul Dionis* şi sugerează o imprecizie calculată între trăirea onirică şi trăirea sub stare de veghe. În *Decompoziţii*, Dimov trimite o dată la labirintul din vis:

„Şi să coborâm în visul vostru fără ţintă, cu labirint,
Dincolo de Observator, pe strada Cuţitul de Argint
Suntem în capitala noastră de-ntotdeauna,
Cu cerul ovoid mai vânăt ca pruna.
E noapte. Oftează nişte scene de copilărie...“

Însă visul este de regulă coerent sau retorica este aşa de bine pusă la punct încât, trecute prin ea, faptele onirice nu contrazic prea mult logica realului. Precizarea din ultimul poem citat că e vorba de „visul vostru“ poate sugera un proces de dublă cerebralizare a visului: întâi de cel (cei) care îl dezvăluie, apoi de poetul care îl transcrie. Dar toate acestea sunt subtilităţi care nu ating prea mult substanţa poemelor. Substanţa e aceea pe care o ştim din poemele anterioare: oniricul angajează viziuni de o amplă materialitate. Sub protecţia visului lucrurile dau năvală, pur şi simplu, în poem. Iată un *Vis de carne*, cu o deschidere largă, de la buturii de porc şi crupe de bivoliţă până la livezile burgunde:

„Bizuiţi-vă pe mine buturi de porc
Cu striuri de clisă din rasa York,
Crupe de bivoliţe, movile de garfe:
Azi sunt parlagiul cu trei eşarfe
De cu seară furişat în abator
Să slobozesc sufletele tuturor
Taurilor, berbecilor, vierilor
Pentru dimineaţa învierii lor.

. . . .

Dar de ajuns. Am ajuns să ne rotim iar
În jurul puterilor de chihlimbar
Ce stau acolo unde-s unde oriunde
Pornind în întuneric spre livezi burgunde,
Spre turle bavareze cu metereze,
Spre iurte pline la uşi cu turte
De băligar pentru vreme de iarnă
Cu mongole bete la guri de povarnă,
Cu mine însumi în întunecime
Lucioasă, la temelii de crime...“.

Se remarcă uşor că la suprafaţa poemului propoziţiile se înlănţuie într-o ordine desăvârşită, nici o silabă nu poate fi clintită. În adânc însă imaginaţia se dezlănţuie şi pune sub acelaşi acoperiş lacrimile de tinichea ale taurilor sacrificaţi cu *puterile de chihlimbar* şi *turlele bavareze*. Este bănuială (câţiva critici au exprimat-o) că necesităţile prozodiei obligă pe poet la această abilă gimnastică printre cuvinte. Căutând o rimă pentru *mine*, el apelează la geografie şi află *Aleutine*, pentru *vitele* găseşte la repezeală, ca într-un joc al goalelor sonorităţi, *Trisfetitele*, în versuri fluente şi absurde:

„Am atârnat de limbă vitele,
De văl meduzele, de nasuri Trisfetitele"...

Astfel de potriviri în hazardul vorbelor dau impresia de parodie şi este, negreşit, un uşor stil parodic în tot ce pune pe hârtie Leonid Dimov. Dar parodia nu-i atât de puternică şi nici hazardul aşa de mare în poem încât privirea noastră să urmărească doar scamatoria cuvintelor şi să ignore complet fondul serios al reveriei.

Peisajul în care poetul s-a specializat primeşte în *Carte de vise* culori noi. Urbea dimoviană este veselă şi guralivă, mulţimile ieşite pe stradă sunt cuprinse de o frenezie generală şi, în mijlocul ei, un ins se ridică deodată la cer ca în pictura lui Chagall:

„mulţimea fremăta până-n depărtare,
medicii se ridicară şi ei,
bărbaţi, copii, femei
îl îmbrăţişau şi-ncepeau să joace
ca nişte dobitoace.
Se recunoşteau, se sărutau, valsau cu toţii,
îşi schimbau batistele, fesurile, saboţii,
se iviră alviţari, vânzători de cornete,
flaşnetari cu străvechi melodii desuete...
Devenea tot mai ştearsă, mai asemănătoare cu nime
imaginea lui din înălţime,
până când dispăru de peste oraş
în buclele unui nor uriaş."

Poemul din care am citat se cheamă o *Dimineaţă noroasă* şi începe cu imaginea unui curios exod: o lume pestriţă de turişti sau coloni, atinsă de o boală cumplită, e mânată de la spate de nevăzuţi centurioni, în timp ce la capătul străzii aşteaptă doi mari medici bărboşi... Imagine de coşmar întoarsă până la urmă spre fantasticul exploziv, sărbătoresc, un fantastic — de putem spune astfel — de tip solar. Cam tot ce se petrece în poemul lui Dimov se petrece ziua, sub protecţia luminii. Poetul nu aşteaptă noaptea (deşi aflăm şi viziuni nocturne la el) pentru a descoperi atâtea şi atâtea semne ale misterului. Transcriind viziunile hipnagogice, Dimov nu uită baladescul. Două dintre cele mai frumoase poeme epice (el le zice *proze*) le aflăm aici: *Vârcolacul şi Clotilda* şi *Lili şi densitatea*, gândite — cel puţin în punctul de plecare — în stilul suprarealiştilor. Un vârcolac albastru e îndrăgostit de masiva jucătoare de tenis Clotilda. Vârcolacul este melancolizat de ziua ce se stinge, iar Clotilda arată o strategică nepăsare. Eleva Lili, corigentă la limba română, se iubeşte pe acoperiş cu un uliu violet, într-un joc scandalos al simţurilor:

„rotindu-şi capul cizelat, ca-ntr-un deochi,
uliul o priveşte pe Lili drept în ochi,
iar Lili, cu pupilele enorme de dor,
cu buzele dezlipite, îl cheamă uşor,
îl roagă, îl imploră, şerpuitoare,
să facă o mişcare.
Atunci, înfoiat, berbant,
uliul începe să plutească razant
deasupra trupului, la un centimetru distanţă,
abia atingându-l cu ghearele-i de faianţă.
Atât de-ncet se desface-n plutire
fiecare unduire
că simt o uscăciune-n cerul gurii.“

Pictura suprarealistă ne-a obişnuit cu asemenea primejdioase legături. Urmuz însuşi scoate mari efecte umoristice prin cuplarea elementelor din universuri diferite. O temă romantică şi sublimă

este astfel coborâtă în zona absurdului. Dimov ocoleşte însă grotescul şi nu întârzie în umorul absurd. Dacă analizăm alte balade (*Povestea acarului şi a miraculoasei călătoare*, inclusă în volumul în mare parte antologic *A.B.C.*, 1973), vedem că în calea păcatului sunt multe obstacole şi de cele mai multe ori poetul vrea să sugereze o dramă a eşecului în iubire. Un cantonier uitat la un capăt de linie execută la un clavecin improvizat un cântec medieval curtizanesc, auzit demult de la o nemţoaică *fildeşie* pe când trenul era înzăpezit. Un vagon vagabond vine din necunoscut şi în vagon se află o femeie îmbrăcată în rochie azurie „ca de smalţ" şi cu ilic violet. Femeia îşi scoate ciorapii, ilicul, brăţara şi, văzând aceste semne promiţătoare, acarul dă asalt vagonului, dar fără rezultat, vagonul se strânge, se turteşte şi în cele din urmă dispare. Visătorul acar rămâne după acea noapte de pomină cu cântecul şi, zice poetul în stilul său bonom, „cu un fel de etică": coboară în slujbele cele mai modeste, la capătul liniilor moarte, în speranţa de a vedea într-o zi reapărând vagonul rătăcitor... Balada pare a transpune un vechi subiect din nuvelistica de la începutul secolului. Însă cu ce fantezie, cu câtă uşurinţă de a versifica!

Uşurinţa — vreau să spun ştiinţa — de a pune totul în ritm se observă mai ales în rondelurile din *Semne cereşti* (1970). În schema cunoscută, Dimov introduce temele sale: povestea sfintei fără sfânt „cu astragal şi iacint" sau istoria altei sfinte, adulterine, pierdută-n somn şi vegheată de bătrâni sumbri...

Dintr-un *Rondel [al] lucrurilor* reţinem această preţioasă sugestie despre relaţia dintre poet şi obiectele din afară:

„O! cât de greu privirea mea străbate
Prin spuza lucrurilor dimprejur,
Cum se mai lasă toate mângâiate
Şi cum mă sorb mereu ca printr-un ciur;"

Să cităm, înainte de a traduce în limbaj critic versurile dinainte, şi *Rondelul rondelurilor* în tonuri simboliste. Lumea este văzută

ca un imens delir în rond, o învârtire nebunească în cerc. Din el iese însă încremenit în 13 versuri rondelul:

„O! marele delir în rând, alene,
Delfini rotind într-un amor relict,
Când dorm corundele-n eoliene
Delicii îndulcite de-un delict

Comis în vis de crocodili cu pene
Încremeniţi, aşa, într-un constrict,
Sub marele delir în rond, alene,
Delfini rotind într-un amor relict.

Din ronde litere, din cantilene
De rune, lin, s-a şlefuit verdict:
Rotundul tot să piară în gheene,
Blagoslovit de sfântul Benedict
În marele delir în rond, alene."

Dar să nu scăpăm din vedere lucrurile ce se lasă mângâiate şi privirea ce străbate greu prin *spuza* lor. Privirea catifelează obiectele din afară, asta se înţelege uşor, dar când mai departe poetul zice că obiectele „sorb mereu ca printr-un ciur" spiritul ce le observă, el complică şi contrazice până la un punct relaţia dinainte. Să acceptăm, totuşi, demersul propus de Dimov: lucrurile din afară sunt, întâi, mângâiate în tentativa de a le îmblânzi, de a le da o ordine şi a le potrivi, astfel, cu alte ritmuri (interioare); dar privirea străbate greu prin spuza lucrurilor şi, la urmă, lucrurile *sorb* ochiul ce vrea să le ademenească. Ca să întărească această din urmă idee, poetul aduce mai departe o altă imagine: „Năluci, identice-n singurătate, / Au ridicat în faţa mea un mur / Şi tot un mur au ridicat în spate. / De după draperia de velur / O! cât de greu privirea mea străbate". Contactul cu lucrurile este împiedicat, dacă dăm crezare acestor versuri, de două ziduri, iar ochiul priveşte, când poate privi, de după o draperie de velur... O relaţie, aşadar, mediată, un şir de obstacole prin care privirea trebuie să treacă pentru a ajunge la obiectele absorbante. Un sonet

mai vechi, reprodus în volumul *A.B.C.*, mai dă o sugestie despre acest complicat demers liric: „nici un adânc privirea mea nu are“, zice poetul, după ce trei versuri mai înainte scrisese în aceeaşi ordine: „de mă privesc în smalţ prin înserare“... Privirea nu are, dar, *adâncime*, iar lucrurile sunt acoperite cu un strat de *smalţ*. În alt loc, smalţul este înlocuit cu un strat subţire de ceaţă: „învelit într-un strat de ceaţă subţire“ (*A.B.C.*), iar în *Amintiri* (1973) universul dimovian este învăluit de un *fum* cald:

> „Fum cald, peste vedenii ce te-nfăşuri,
> Pătrunde-n tinda mea cu preşuri,
> Portocaliu, când faci să pară zorii
> Priveliştea cu zimbri din istorii
> Nu-mi ocoli grădina cu vâsc. Dacă te duci?
> Să te cufunzi în oalele de tuci,
> Rămâi acolo pân'ce totul tace
> Să luminezi răzbind peste capace
> O, ce veşminte dulci am să croiesc din tine
> Pentru femei, pentru flămânzi, pentru oricine
> Şi le voi duce-n poartă să le-mpart
> Când noaptea se va tăvăli sub gard.“

Smalţul, ceaţa, fumul... sunt elemente din planuri diferite. Smalţul sporeşte strălucirea obiectelor, dar împiedică accesul privirii spre *adânc*. Acoperite de smalţ, obiectele nu reflectă, în fond, decât imaginea celui care le priveşte. Fluente şi misterioase, ceaţa şi fumul nu favorizează nici ele perceperea universului valorizat de poet prin însuşirea lui de a străluci. Or, ceaţa, fumul răpesc lucrurilor tocmai calitatea lor de a fi strălucitoare. Dimov găseşte o posibilitate de împăcare: face ca fumul să *lumineze* (în poemul citat din *Spectacol*): „să luminezi răzbind peste capace“... Prin acest artificiu, el respectă *poetica sclipitorului*, pe care o sugerează, s-a văzut, în mai multe rânduri şi o formulează, în chip explicit, în finalul unui poem din volumul *La capăt* (1974):

> „Care simbolizează ceva
> Căci prea începe a scânteia.“

Aşadar: *simbolizează ceea ce scânteiază*, este semnificant în univers ceea ce poate să lumineze. Chiar elementele repurtate prin capacitatea de a obscuriza tot ceea ce ating (fumul, norul, ceaţa, noaptea) nu-şi pierd, în poezia lui Dimov, forţa de a iradia. Mai este ceva: ceaţa, fumul mai au, în viziunea barochistului Dimov, o însuşire de preţ: deformează, *curbează* lucrurile. Numai prin intermediul acestei pelicule subţiri privirea poate percepe lumea *îndoită la colţuri*, cum zice undeva Dimov. Estetica *liniilor curbe* se poate bizui pe aceste materii fluide.

În volumele din urmă poetul simte din ce în ce mai mult nevoia de a-şi justifica formula poetică. Nu este fără rost să aruncăm o privire asupra acestor texte, chiar dacă ele nu pot explica poezia ca atare, pot da o idee despre proiectul ce stă în spatele ei. În volumul *Dialectica vârstelor* (1977) dăm peste acest argument la începutul unui *Romanţ* în şase părţi:

„M-am hotărât
Să scormonesc şi-n ce-i urât
Şi — vă rog să mă credeţi — nu-i o poză,
N-o fac nici în poezie, nici în proză,
Ci într-un soi de descriere
La mijloc între desene şi scriere,
Cu fel de fel de intruzii, că
Mă gândesc să pară o muzică
Plină de anotimpuri şi de sfâşiere
Ca şi cum s-ar aşeza ere peste ere
Potrivit unei legi...“

„Să scormonesc şi-n ce-i urât“: un program liric arghezian, numai în parte respectat — să spunem deîndată — de Dimov. Urâtul nu pătrunde, ca atare, în poem. Sunt atâtea mijloace de a-l aduce la dimensiunea *sclipitorului*. Şi poetul acesta familiarizat cu toate vrăjitoriile cunoaşte calea de a face să strălucească detritusurile materiei. Este, apoi, sugestia că poemul se fixează „la mijloc de desen şi scriere“ şi că în spaţiul acesta ambiguu

pătrund „fel de fel de intruzii“. În privinţa intruziilor nu mai încape nici o îndoială: ele sunt numeroase, abat mereu poemul de la linia iniţială, deschid graniţele discursului liric şi lărgesc unghiul lui de cuprindere. Graţie lor lumea intră, în poem, sub forma unui imens caleidoscop şi tot datorită lor raporturile dintre real şi oniric sunt de o calculată ambiguitate.

E locul de a spune că în poezia lui Leonid Dimov domină *substantivele*. Într-un vers poetul spune că „verbele sunt coapte“ şi n-avem motive să-l contrazicem. Substantivele sunt însă într-o veşnică stare de germinaţie. Ele încolţesc, proliferează, dau rod şi, până ce fructele să fie culese, noi generaţii se ivesc în această imensă livadă hrănită de humusul vorbelor comune. Este imposibil a face inventarul lor. Prin fereastra poemului dimovian se vede mereu (dar cu ce încântare!) „aceeaşi lume grămădind obiecte“ (*Poeme nostalgice*), un vast univers de lucruri din toate regnurile şi din toate geografiile. La o simplă privire dai peste *ciorchini de coacăz, tulipe, vizdoage, cămări, hambare, ivăre, undiţe, pristovuri, râpi, răzoare, cataifuri, baclavale, prăjituri cu căpşuni* şi *prăjituri cu fistic, măguri scandinave* şi *alte grecii, caruseluri, baloane şi clopotniţe,* apoi, din nou, *rufe, burlane, cuie cu floare, galenţi, tichii, cutii cu afumături* şi, în vecinătatea lor, *operele complete ale lui Shakespeare, mici plăpumioare, perne roz* şi o *banchetă Biedermayer.* Nu sunt uitate, din perimetrul gospodăriei, *clanţele, oalele de noapte, ivorele, ceaunul de bronz coclit, ceainicele de argint, cratiţele negre aburinde, lingurile de ciorbă,* apoi *ghitarele, cobzele, mandorele, broboada, basca, duşumeaua vişinie, plita, buturele de oaie,* curtea cu „marafeturile“ ei, *tăvile cu colivă, guleraşele apretate, ieruncile perpelite cu pezmeţi, garfele de mistreţi, balercile cu crâmpoşie*, iar în ce priveşte gastronomia dimoviană să nu mai vorbim: e un regal! Apoi vinurile, fructele, dulceţurile, obiectele decorative, pietrele preţioase... Ce să citez? Deschid la întâmplare un volum şi nu trebuie să caut prea mult ca să aflu *sticluţele cu sirop, borcănaşele cu magiun, ouăle ce sfârâie în tigaie, măslinele*

dolofane şi, din nou, *albe clanţe de oţel, foarfece, piepteni, periuţe, bentiţe, fireturi, căţele împăiate* şi, de păşim dincolo de prag, ne întâmpină *grilaje, uluci, sere, ferăstraie, parlagii, curelari,* în grădină sunt *mici grupuri statuare,* în *târgurile văruite,* în *porturi* sunt alte obiecte şi, printre ele, trec cete de cavaleri, turme de oi, inorogi, unicorni...

De mare efect sunt în poezia lui Dimov straniile coincidenţe, voitele anacronisme, spargerea ordinii temporale şi noua ordine a lumii materiale: Iisus zâmbeşte, într-un poem, de pe platforma tramvaiului 2; nevăstuicile se plimbă, în altul, printre solemnele candelabre; în staţia de autobuze aşteaptă în ploaie un grup de truveri; la colţul străzii se ivesc „de-a călare / Asinul şi Iisus Hristos“. În burgul înălbit al lui Dimov vrăjitoarele mor de tristeţe „încălecate pe retevei“, iar vulpile se plimbă „dând alunatic din pulpe“, în timp ce pe lângă cheiuri „trec unicorni mugind“... În fine, în somptuoasele saloane „mari îngerese-n catifea“ cântă la clavecin. Peste tot este „o forfotă şi un răspăr“, o desfăşurare de mătăsuri cu desene, adesea năucitoare.

În alt argument (acela ce deschide volumul *Spectacol*), Leonid Dimov dă şi o definiţie a Poetului: „ Nobilul măscărici al Totalităţii“. Şi tot aici confirmă un fapt pe care îl ştim din poezia anterioară: poetul este menit să sondeze „negurile prenumenale“. Voind, parcă, să confirme bănuiala că merge în sensul barochismului, Dimov transcrie ideea dinainte în aceşti termeni: „pe curbura gândului său urmează a scânteia zgrăbunţele smulse din invincibilul lucru în sine“. Să ţinem minte această observaţie. Ea ne va fi utilă atunci când vom discuta poziţia poeziei lui Dimov faţă de metafizică. Poate fi lipsit de orice metafizică un poet care, iubind „vopsele bogomilice“, se gândeşte, totuşi, la *lucrul în sine?* Dar să revenim la argumentul lui Dimov. El prevede, în chip utopic, *invadarea viitorului prin poezie.* Menire, se înţelege, fastă din două motive cel puţin: „în primul rând îl salvează pe poet, oferindu-i paleativul unei închipuiri împlinitoare, în al doilea rând — şi

acesta este cel mai important — oferă cititorului putinţa de a înveli „lucrurile“ degradate de cotidian într-o pojghiţă conectivă, menită a emite legături atât pe axa absciselor, cât şi pe aceea a ordonatelor, atât dincolo, cât şi dincoace de zero. Poezia îşi recapătă astfel rolul demiurgic şi, cine ştie, relaţia poet-totalitate (bufon-împărat) devine, poate, reciprocă“.

Am impresia, citind şi recitind acest pasaj, că Dimov vrea să dea poeziei sale nu numai un rol estetic, dar şi unul soteriologic. Poezia salvează, întâi, pe poet prin „paleativul unei închipuiri împlinitoare“, salvează, apoi, obiectele degradate şi, în fine, oferă şi cititorului o şansă: să participe el însuşi la acest proces de liricizare (salvare) a materiilor deteriorate. „A înveli lucrurile degradate de cotidian într-o pojghiţă conectivă“: iată sarcina unui cititor productiv, atras în procesul de creaţie. Dar să nu ne facem iluzii: *învelirea* lucrurilor într-o pojghiţă conectivă este o operaţie săvârşită, întâi, de poet. E modul lui de a primi lucrurile în poem, de a le da valoare de simboluri dându-le, mai întâi, valori decorative.

În acest chip gândeşte Dimov că poezia îşi recapătă rolul demiurgic pe care îl avea, în mod sigur, în epoca romantică. Noi am zice că, punându-şi problema *Totalităţii*, poetul îşi pune în chip fatal problema metafizicului, chiar dacă el continuă să creadă că poezia în drum spre negurile prenumenale nu se poate dispensa de serviciile bufonului. Ceea ce se şi întâmplă în *Eleusis, Deschideri, Amintiri, Spectacol* şi celelalte cărţi de poeme: un măscărici ţopăie şi agită, mereu, o năframă ca Pirgu în acel de pomină asfinţit al Crailor... *Eleusis* se deschide cu un citat din Diogenes Laertios despre mistificaţia lui Pitagora şi cuprinde, în esenţă, poeme mai tenebros fantastice, voind poate să justifice desenele lui Florin Pucă. Acestea din urmă arată aventurile unui omuleţ pierdut într-un univers inextricabil de linii, rădăcini angoasante. Când nu este omuleţul cu nasul vulturesc şi pălărie de prelat în cap sunt păsări bizare şi cai ce îşi muşcă năvalnic din propriile coame. Un veritabil coşmar al regnurilor ce se întrepătrund şi fabrică făpturi ce încântă

ochiul şi înspăimântă, în acelaşi timp, spiritul. Dimov nu coboară atât de adânc în tenebros, deşi într-un vers ne avertizează că se cufundă în apă necontenit „până la formele abisului de pegmatit“ şi, mai departe, „în apele de dedesubt“. Se cufundă poate, dar versurile păstrează mereu o notă ludică. Limbajul este încărcat de vocabule rare („ibis libic“, „digitigradă“, „coadă trilobată...), versul se răsfaţă în sonorităţi goale: „letargic ev aleluit alene“ sau „sunt mani tucani şi lari ilari“... Viziunea, în genere, a împărăţiei lui Hades este umorescă din moment ce poetul prezintă duhurile de acolo în plină vervă gospodărească: spală rufele. Dumnezeu însuşi este figurat în felul desenelor lui Pucă. În loc de mâini are un *palp* întunecat la culoare. În rest, toposurile obişnuite ale poetului (*circul, hanul*), călătoriile lui pe acoperişuri şi printre coşuri piezişe, întâlnirile lui, în teribilul tramvai 2, cu un monstru de sex femel, retragerea în „colosala ospătărie“ şi descrierea, încă o dată, a muşamalelor, felegeanului, a piperniţelor fără toarte şi a ospătăriţelor grăbite... Locul lor este luat în *Deschideri* (1972) de „femelele pangoline cu solzi de bronz opal“. Poemul se concentrează şi se închide din nou în versuri mai neliniştite, ca în acest arghezian *Bun rămas*:

„Vine o clipă de ceară
Când suntem chemaţi pân-afară
Şi, bineînţeles, nu ne mai întoarcem înapoi.
Cam asta e tot. Apoi
După cum bine ştim,
Începem să plutim
În neguri lăptoase, prin canale
Pline cu dodecaedre romboidale
Aşezate din loc în loc.
Drept în mijloc
E Cuvântul: fără îndoială!“

Reţinem din acest volum sugestia unei *limbi lucioase* („la vorba mea lucioasă de porfir“), iar din poemul *Simetrii*, inclus în des

citatul până acum *A.B.C.*, această profesiune de credinţă barochistă: „Gândeam o limbă veche şi barocă / Pe-o surdă intonare echivocă“... Fantezia poetului pare a fi epuizat, acum, marile scheme combinatorii, cum ne avertizează Dimov însuşi într-un poem (*Salt*) în care descrie o masă tristă la care stau şapte Dumnezei. Tristă? Opulenţa gastronomică îi dă un aer mai degrabă sărbătoresc:

„Era o masă tristă, cu peşte de laborator,
Şi potârnichi de deşert.
Iar la desert
O linguriţă de şerbet portocaliu
În paharul aburit de timpuriu.
Nu erau probleme
De nepătruns ci doar vreme,
Vreme tulbure trecând la nesfârşit
Prin limonit, prin hematit, prin chrizobelit,
În aşa fel încât marele scheme combinatorii
Fuseseră epuizate demult.“

Suntem liniştiţi: marile scheme combinatorii nu şi-au epuizat posibilităţile, spiritul creator află mereu expresii noi pentru teme vechi. *Ospăţul* este, în fond, inepuizabil. El stă mereu în calea imaginaţiei şi imaginaţia, pusă la lucru, fabrică metaforele necesare pentru a-l sărbători cum se cuvine.

În *Amintiri* (1973), scris în colaborare cu Mircea Ivănescu şi Florin Pucă, Leonid Dimov repetă poeme mai vechi şi publică prima oară câteva în care, dacă înţeleg bine, privirea trece mai departe de coloritul vesperal. Simţim tonurile şi dialectica psalmilor arghezieni:

„A rămas o bucată de suflet ciuntit
Din noaptea în care cineva s-a-ndoit
Acum două mii de ani
În grădina Ghetsemani
Care se-ntreabă la nesfârşit:
«Doamne, de ce m-ai părăsit?»

Nu-i mai mare decât o mărgea
Şi nu ştie să spuie altceva
Când pătrunde pe neaşteptate
În craniile noastre întunecate
Şi-ncepem a nu deosebi
Noaptea de zi...“

În primul vers din *Amintiri* poetul scrie: „Totul nu e decât realitate“. Să nu uităm însă că printre bunurile realităţii se află mereu *Visul* care deschide larg porţile acestui concept. În *La capăt* (1974) şi *Dialectica vârstelor,* lirismul lui Dimov se întoarce în perimetrul acelei miraculoase curţi interioare şi pare a avea o notă mai accentuat reflexivă. O regăsire pe care poetul o celebrează într-un poem cu acest titlu şi în altele în care este vorba de acelaşi spaţiu cu „grozame şi mirodenii“, cu trenuri care se furişează printre livezi şi inorogi veniţi să se cunune. Apare însă în această feerie gospodărească o mai stăruitoare senzaţie de gol:

„Dar să lăsăm ritmul, rima
Şi să facem un salt
Acolo-n înalt
Unde-i frig şi-ntunecime
Unde, mă rog, se surpă golul după rine“,

ideea unui examen final, a unei ireversibile treceri în *Grădina* lui *Totmereu,* alt nume pentru neant (*Spectacol*). Jovialitatea stilului nu acoperă în întregime şi nu mistifică tristeţea insinuată în versuri:

„E noapte şi stau la post:
Au rămas toate câte-au fost,
Şi cântece şi amintiri
Agăţate de plase subţiri
Printre crocodili şi reptile
Mai domesticite, mai subtile:
Roşii, albastre, domoale,
Privind pe fereşti vesperale
La ce anume voi face

În aceste vremi de fericire şi pace.
Eu însă nu fac nimic.
Mă simt redus la cel mai mic
Numitor al acelor rele
Făptuite-n dăinuiri paralele...
Dar să lăsăm matematica
Şi să ne-ncumentăm întru tematica
Unor problemuri mai grele:
Au rătăcit cocoarele printre stele,
Dorm miei cenuşii printre fiare,
Fug prietenii la-ntâmplare,
Trece, peste Porţi, semiluna.
Mi-a spus un copil: e totuna!“

Dimov se apără, în continuare, de orice relaţie cu divinitatea, anunţându-ne într-un poem că Dumnezeu nu există, şi primeşte cu relativă (şi cam suspectă) uşurinţă învinuirea că nu *se dedă* la metafizică. Într-un *Poem al esenţelor* el îşi mai explică o dată formula lirică bazată, dacă rezumăm ce spune poetul, pe ideea de solidaritate cu universul mic şi, în plan stilistic, pe dreptul naraţiunii şi al ironiei de a pătrunde în poem. Franciscanismul lui Arghezi este tradus într-un limbaj de o şireată jovialitate. Estetica se pierde printre imaginile glumeţe şi asta şi vrea poetul: să sugereze că arta este un meşteşug şi un joc, o potrivire, în cazul lui, de linii:

„Treceau orele, treceau norii, treceau mamelucii,
Iar eu am visat azi-noapte că mi-am pierdut papucii...
Deşi ştiam încă din leneşa tinereţe
Că naraţiunea, ironia, imaginile glumeţe
N-au ce căuta în cadenţe:
Că poezia ţine de esenţe.
Eu însă, elev fiind, ca toţi năucii,
Îmi pierdusem — pe coridoare ori în săli — papucii
Şi-i căutam, deşi era ora de fizică,
Deşi acuzat eram că nu mă dedau la metafizică
De către ceilalţi versificatori din urbe,
Ci că tot umblam prin scaieţi, prin grohotişuri şi turbe...“

Este greu, apoi, de dedus din poezia lui Dimov o preferinţă temporală. Aici este amintită „amiaza lăptoasă“, colo dimineaţa „rozacee“. În *Spectacol* este utilizată de mai multe ori forma puţin comună de *vesperă* („Odaia-i scăldată de vesperă“). Un „noptatic unghi“, un „livid răstimp“ şi o rătăcire a *sufletului alb* printr-o „noapte curbă“ ar indica o orientare a poemului dimovian spre zonele de tenebre ale existenţei şi spre marile mituri ale devenirii. Sunt câteva semne în acest sens (un poem se numeşte *Panta rei*, un altul împrumută o sintagmă din Nerval: *À la tour abolie*...), însă cine se grăbeşte să tragă o concluzie despre evoluţia poetului este numaidecât contrazis. Dimov nu renunţă în ruptul capului la vicleimurile lui. „Larma ospăţului“ îi este mai dragă decât orice. Într-o poezie de acest fel marile mituri dispar în subtilităţile limbajului. O singură dată, într-o carte pentru copii (*Tinereţe fără bătrâneţe*, 1978, parafrază „după Petre Ispirescu şi nu prea“), Dimov are răbdare să dezvolte un mit şi să-i dea o interpretare proprie. Însă basmul (mitul) e tratat în chip umoristic:

„Când cântă muzica, de treci
Printre piraţi ascunşi de sticle,
În gang păzit de lilieci
Încă din vremea lui Pericle,

Ajungi acolo unde-a fost
Odată precum niciodată
Cu labirinte fără rost
Şi o grădină desenată

Încă de când mai pârguia
De-a surda, vara, plopul pere
Şi-n luna lui Gustar bătea
Răchita plânsă micşunele.“

Piraţi printre sticle, gang păzit de lilieci încă din vremea de înflorire a culturii ateniene, urşi ce se bat în coade ca într-un carnaval, în timp ce mieii se înfrăţesc cu lupii: un debut umoristic

care pune în primejdie existenţa mitului tragic. În acelaşi ton înveselitor sunt narate şi celelalte etape ale basmului (pactul dintre tată şi fiul nenăscut, plecarea lui Făt-Frumos în lume). Însă mitul, născut din visul de eternitate a omului, nu-şi leapădă cu totul învelişurile lui tragice în poem. Ceva imprevizibil şi misterios rămâne în versurile isteţe, „gătite“ de sărbătoare. Misterul şi gravitatea sunt chiar în interiorul desenului sofisticat, în fantezia inepuizabilă a versului. *Ghionoaia* şi *scorpia* sunt simboluri benigne, monstruozitatea lor este aparentă, Făt-Frumos-ul lui Dimov nu întâmpină mari obstacole, drumul spre cetatea radioasă a nemuririi este un voiaj agreabil. Obstacolul va apărea mai târziu şi el este de ordin interior. Locul unde domneşte tinereţea eternă este, în viziunea orientală a lui Leonid Dimov, „un târg de smalţ şi furnicar, / De cavaleri gătiţi împărăteşte“. Ce urmează se ştie din basm. Etapele intermediare sunt sărite. Dimov simplifică, concentrează, din cetatea cu sclipiri de *halimà* trece direct în *Valea Plângerii* şi, de aici, îşi aduce eroul în spaţiul vieţii curente. Dezagregat trupeşte, Făt-Frumos se reîntoarce, spiritualiceşte, în mit, fiind întâmpinat de cele trei Parce, numite mai înainte „cereştile amfitrioane“.

Dimov este sedus de laturile formale ale basmului şi, dintr-o călătorie iniţiatică, el face, în cele din urmă, o călătorie pedagogică, recomandând admiterea înţeleaptă a destinului. El parcurge, în acest fel, drumul invers propus de modelul său literar. Ion Barbu porneşte de la o banală aventură infantilă pentru a ajunge, prin complicaţia imprevizibilă a poemului, la ideea de ordine iniţiatică în univers. În *Tinereţe fără bătrâneţe* Dimov pleacă de la un mare mit pentru a trage din el o aventură simplă şi încântătoare.

Rar, aproape inexistent, în poezia lui Leonid Dimov, este erosul. Imaginea curentă este aceea cordial şi discret conjugală. În puţine locuri din această imensă şi strălucitoare tapiserie iubirea este înfăţişată sub veşminte mai grave şi într-un ton mai direct oracular. Citim într-un splendid poem din *Spectacol*:

„Ajută-mă. Dă-mi mâna. Greu
Mai trage lutul de pe oase.
Tot plouă? Vechiul nostru zeu
A ceţuri vinete miroase.

Doar gândul, spui, a mai rămas
Deasupra mlaştinilor. Cască:
Un turn de numere l-a tras
Pe după virgula zeiască.

Hai, scoate-mă! Vom rătăci
Prin dimineaţa fără soare:
Sub talpă, ape străvezii
De dragoste au să se-nfioare."

Sunt şi câteva imagini mai concupiscente ale erosului. Nişte fete „sulugeace" dezbracă pe cel ce narează aventura lui la baia comunală (*Baia sau eternitatea iterativă*) şi una, cel puţin, îl poartă „prin indigouri şi aniline". Prin poemele magice trec, apoi, Isolda, Pentesileea, Grete şi chiar o duzină de fete din vremea merovingiană, şerpuitoare şi ţigănoase, cântând din mandore, ţitere şi lăute... În vis (*La jumătatea drumului*) se iveşte şi o gospodină trupeşă, desculţă, „marmorată", îmbrăcată în peplum peticit şi mirosind a busuioc. Provocarea este inevitabilă: „O sete de hârjoană şi de-mpreunare / Şi-am dat să-i desfac nodul de la cingătoare" — numai că totul se petrece în plan oniric şi, pe deasupra, femeia renunţase la viaţa sexuală. Resemnat, visătorul urcă pe o scară şi la capătul ei aşteaptă Beatrice:

„Către portalul cu feronerii şi aplice
Unde goală puşcă m-aşteaptă Beatrice
Era foşnitoare şi iubeaţă
Eu însă i-am spus că nu mai sunt în viaţă..."

Un eşec, deci, o renunţare mândră, o întoarcere la viaţa canonică, tulburată însă în continuare — acest fapt trebuie spus — de viziunea marilor orgii. În lectice violete sunt duse în zori

trupurile fetelor „zâmbitoare şi înjunghiate“, în dimineţi lăptoase fecioarele umblă cu candele-n mâini... (*Jale, Pasăre*)...

Ultimul volum publicat de Dimov (ultimul la data când scriu acest studiu, martie 1983) se cheamă *Veşnica reîntoarcere*. Titlu de mai multe ori simbolic. El trimite la un celebru fragment din Nietzsche („Dumnezeu este mort. Rămân singur în univers ca o conştiinţă lucidă. Pot să joc oare rolul lui Dumnezeu, să înlocuiesc pe Dumnezeu — adică să suport eternitatea sub forma veşnicei reîntoarceri /.../? Da, dacă accept şi suport veşnica reîntoarcere a existenţei *mele*“). Nu cred să greşesc văzând în formula citată o idee mai profundă despre lirismul lui Dimov. Citindu-i la rând cărţile, se observă uşor recurenţa temelor, o mare mişcare a fanteziei, dar mişcarea nu depăşeşte cercul fixat de la început în poezie. E un caz realmente rar de refuz programatic de înnoire a stilului şi a obiectului liric. O mişcare, aşadar, în cerc, o luare mereu de la capăt, o întoarcere — bucuroasă — la un mic univers inepuizabil.

În „Argumentul“ ce deschide *Veşnica reîntoarcere*, Leonid Dimov mai face o mărturisire scandaloasă: „mă lepăd de romantism, şi suspectez dicteul automat“. Oniricul şi barochistul Dimov se arată, dar, sastisit încă o dată de suprarealism şi întoarce cu hotărâre spatele magiei nocturne. Revolta pare a fi provocată de descoperirea unei grave confuzii literare: aceea care identifică fantasticul cu minciuna pură. Dimov foloseşte o vorbă aspră („mi-e scârbă de procedeul inventării vide“) şi îndepărtează de la sine, cu hotărâre, orice ispită care l-ar putea duce spre greşeală. Experienţa ne spune însă că pe poeţi nu trebuie să-i credem pe cuvânt. Ei fac adesea ceea ce spun că nu fac. Fapt şi mai semnificativ: scriu altceva decât în chipul cel mai categoric decid să scrie.

Citind *Veşnica reîntoarcere* nu mai sunt convins că poetul acesta aflat în răspăr cu toate retoricile timpului nu vede ceva mai departe de lucruri şi n-are un simţ mai adânc al existenţei. În poemele de acum este mereu vorba de ascensiuni şi coborâri ciudate, de călătorii spre o destinaţie necunoscută şi, chiar atunci când tonul lor este jovial şi sunt inspirate de o viziune comică (*Lanterna, Exa-*

menul), ceva, o voită indeterminare dă acestor fabule o notă misterioasă, interogativă.

Primul poem din volum se cheamă *Dilemă* şi în el este vorba de un proverb „pe care — zice Dimov — n-am voie să-l gândesc ori să-l spun“. De gândit îl gândeşte, altfel n-ar mai scrie poemul, dar de spus, adevărat, nu-l spune. Procedeul de a sugera prin mijloace raţionale o relaţie metafizică este folosit de Poe, iar la noi în chip curent de Arghezi în psalmi. Dimov pune mai multă vervă şi dezvoltă în panouri enorme stenahoriile lui. *Dilema*, pe care am citat-o, este *Corbul* său. O atmosferă de mister şi teamă (*ora stingerii*, sunetul *înspăimântătorului pendul*, căderea canaturilor de abanos!) într-un decor somptuos răsăritean:

„Cred că se făcuse de şase
Seara. Căci la ferestre
Se stingeau culorile terestre
Şi-ncepeau a năvăli năluci
Dinspre nordul de tuci
Pironit departe.
Mi-era o teamă de moarte
Că spiritul dătător de lege
Nu va-nţelege
Scrisul meu aplecat şi neciteţ.
În definitiv nu putea fi prea isteţ
Căci altminteri n-ar fi intrat pe neaşteptate,
Aşa, din eternitate,
Din vârtejuri, din ape, din văpaie,
Tocmai la mine-n odaie
Ca să-i tot întind hârtia şi să nu ştiu unde
Mă nesocoteşte şi se-ascunde.
Ia să-mi pun veşmânt şi să mă-ncalţ,
O fi vasul portocaliu de smalţ
De pe dulap?
O fi dopul sticlei cu vişinată
Pitită pe după bibliotecă?
O fi călătorul de pe potecă
Zugrăvit pe capacul cutiei de cafea?

Fluturele de pe perdea?
Holzşurubul căzut pe duşumea?
O fi acul busolei arătând Sudul?
Dar de ce mă trece cu udul
Şi mi se ridică părul măciucă?
E, o simt, o forţă năucă,
Abia ţintuită-n căucul de tinichea
Rostogolit cine ştie cum pe podea
Lângă scrumul căzut din greşeală
Din ţigara hiperboreală
Pe care, ia te uită, o fumez.
O! Neverosimile miez,
Lasă-mă să-ngenunchez
Jos lângă tine şi să mă rog
Să nu-mi faci vreun pocinog
Şi să pieri fără a zice ceva.
Am ştiut proverbul, nu-i aşa?
Nu mai sclipi de ură,
Sunt o biată făptură
Trecută de vârstele privilegiate;
Spune c-am răspuns bine la toate
Întrebările. Sfântă tinichea, sfântă piuă!
Voi bate mătănii până la ziuă
Când se vor închide uşile
Şi mă voi târî de-a buşile,
Nebun de vibraţii şi transparenţe,
Până la patul meu de zdrenţe.
O! N-am suflet destul
Să mai aud înspăimântătorul pendul
Care-a-nceput să bată
Din acea clipă blestemată:
Calc porunca de-mi amintesc,
Iar de nu-mi amintesc...“.

E o suspectă vervă, desigur, în această descripţie, o vizibilă plăcere (şi ştiinţă) de a potrivi bine, prea bine chiar, cuvintele în versul mătăsos, dar cu sau fără voia autorului „clănţănitul de oase“ răzbate prin frazele sculptate impecabil. Poetul se ţine de cuvânt, nu descifrează anagramul misterios, dar face în aşa fel încât mesa-

jul lui nelinştitor să tulbure spiritul nostru treaz. Cine este, mă întreb, „forţa năucă“, „nevăzutul“ care dă buzna la ora stingerii în camera poetului? Inutil să caut un răspuns. Misiunea poetului nu este să dea soluţii, ci să creeze dileme. Leonid Dimov este foarte productiv în această direcţie. În materiile cele mai inerte şi mai degradate el citeşte aventuri ciudate şi minuni pe care prostul ochi comun nu le vede. În desenul de pe o cutie de pudră descifrează o călătorie cosmică, iar într-un basorelief vede un labirint aflat la mijloc „de măscări şi franţuzisme“, cu dugheni şi palide bazilici baroce, scări insalubre şi rafturi cu scrumbii şi praz. Aici şi în alte poeme, la fel de încărcate de materii grele, descripţia începe de la un punct să capete semnificaţii neaşteptate. Rătăcirea voioasă prin labirintul bălţat şi de o tenebrozitate cam teatrală iese din ordinea firească a lucrurilor. Călătorii par a ajunge pe alt tărâm şi jovialitatea merge atunci spre jale. „Hai să plecăm, atenţie la scări — îndeamnă poetul — Mergi lin, nu le răspunde la măscări / Adună-ţi sufletul întreg în poală / Ne-aşteaptă încercarea capitală“... În poemul manierist, răsfăţat de cuvinte rare şi năpădit de culori sofisticate, începe, parcă, să vorbească altcineva. O voce nu zic mai gravă, posomorâtă, dar o voce care a înţeles că acest iarmaroc care este lumea este condus de legi necunoscute.

Sunt, apoi, fabulele atât de curioase şi aşa de impenetrabile din poemele lui Leonid Dimov. Toţi comentatorii lui au remarcat sâmburele epic, plăcerea de a povesti, mulţimea parantezelor. Ele facilitează pictura, dar nu lămuresc prea mult simbolurile. Dimov este foarte expert în a închide căile de acces spre operă, părând (acesta-i şiretlicul lui) că spune totul. Sfătoase şi chiar didactice, poemele lui sunt, în fond, deliberat enigmatice. Un schior se pierde prin „ninsorile vesperale“, apoi apare de dincolo de grohotişuri şi cime, plutind în văzduhuri. Prilej pentru Dimov de a discuta despre prietenie şi de a înfăţişa o călătorie cu multe semne iniţiatice prin „coştile păzite de pini seculari / Brâne cu pereţii perpendiculari“ (*Schiorul*). Alt poem (*Lanternă*) narează o călătorie derizorie, în aeroplan, dincolo de Stix. Stilul este zeflemitor, miturile sunt

întoarse spre farsă, din tragedie nu mai rămâne decât învelişul grotesc. În astfel de situaţii, poemul devine un paradis al cuvintelor isteţe, atingătoare, parşive, manipulate de un poet care cunoaşte bine regulile geometriei. Îmi este greu nu să dau, ci să renunţ la citatele semnificative din această *Veşnică reîntoarcere* în care cuvintele vin de peste tot, cu strălucirea lor vetustă şi parfumurile lor de nişe umede. Puterea de a fabrica asemenea corespondenţe este la Dimov realmente nelimitată. Dintre poeţii de azi, el are, probabil, vocabularul cel mai bogat. Indiferent despre ce scrie, poemul devine o procesiune de obiecte. Nimicurile, mizeriile lumii capătă, astfel, splendori incalculabile. Banalitatea cea mai descurajantă pentru spirit este înfăşurată, prin acest meşteşug, în purpuri regale şi, vorba lui Ion Barbu (modelul autoritar), se căftăneşte. Un colţ de stradă dâmboviţeană devine în poemul lui Dimov un tablou magnific de Ev mediu târziu:

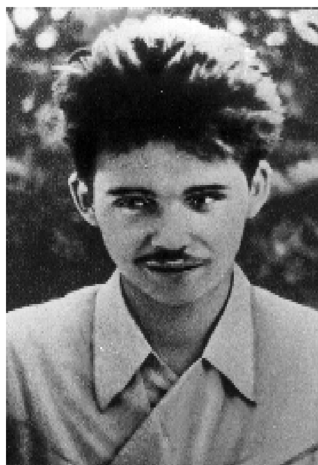
„E de-ajuns să dăm colţul, că iată
Marea cale coborâtoare şi pavată
Cu porfir ne duce direct
La foburgul clădit de faimosul arhitect
Cu nume parcă terminat în ata,
Ce să mai discutăm, e Urbs beata.
Recunoşti adierile de ghimber, miresmele de garoafe,
Din necropola cu columbarii şi cenotafe?
Furişează-te tot în urma mea,
Pe sub zidurile de mărgean şi baga,
Numai vitralii, numai cupole semeţe...
Nu le privi depozitele de tristeţe
Încremenite în lumină sfâşietoare.
Simt mirosul de băligare
De dinspre hanul de dincolo de cartier,
Plin de veselie şi de cavaleri
Abia sosiţi din prefăcătorii revolute“.

Sunt două elemente de contrast în poezia lui Dimov: obiectul ei static şi fervoarea subiectului care observă aceste lumi. Interi–

oare, vechi, mucede, catedrale uitate de timp, lucruri derizorii, lucruri frivole, argheziene „scorojeli şi mucegaiuri“, cutii, gravuri prăfuite, burlane aruncate în curţi dosnice de mahala, iată ce intră sub privirea de o îngrijorătoare lăcomie a poetului. Acest univers de obiecte moarte devine în cele din urmă o sărbătoare a muzicii şi a culorii. Materiile se desfac în ritmuri încete în poemul care sugerează o mare bucurie a recepţiei, o perversă (aproape) plăcere de a asuma lucrurile din afară. Regretul villonesc ia la Leonid Dimov forma regretului după vechimi superbe:

„Unde-s navele cu volte piezişe,
Unde marile jocuri de pe acoperişe,
Unde-i zidul temutului ftizic,
Unde locantele cu iz metafizic?
Toate s-au subţiat şi s-au depus
Ca o pulbere, ca un apus
Însângerat în geana zării
Supuse stingerii şi dezagregării...
Şi-atunci la ce bun
Să mai adăugim încă un
Vis înţărcat înainte de vreme
Printre hârburi de caducee şi steme
Grămădite morman
În carlinga unui aeroplan
Coborând în vrilă
Către penoplena cea imbecilă
Şi bătută de soare?“.

Nicolae LABIŞ
1935—1956



BUZDUGANUL UNEI GENERAŢII

Nicolae Labiş (1935—1956) reprezintă în poezia românească mitul rimbaldian al poetului adolescent. L-am numit, odată, şi cred că nu am greşit, *buzduganul unei generaţii*. A debutat, la 19 ani, cu un volum de poeme (*Primele iubiri*, 1954) în nişte vremuri puţin favorabile pentru poezie şi a dispărut la 21 de ani, înainte de a da măsura adevărată a talentului său. Versurile de început au o structură epică şi sunt dominate de eposul popular. Labiş narează cu uşurinţă temele curente din epocă, aducând o prospeţime, o vitalitate (aş zice: o vitalitate de om de munte) şi o imaginaţie de tip neoromantic care ridică versurile sale (scrise, majoritatea dintre ele, între 17 şi 18 ani) deasupra poemelor obişnuite ale timpului.

Şi, totuşi, puţine versuri se salvează din această fază: *Moartea căprioarei*, câteva versete din poemul dedicat lui Sadoveanu (G. Călinescu îl găsea „magistral“; e numai o îndemânatică fantezie în stil eminescian) şi alte notaţii răspândite într-o poezie discursivă, muzicală, orientată după vechea retorică. Modelul liric al lui Labiş este, acum, Eminescu. De la el vine, probabil, şi preferinţa pentru *pădure* ca spaţiu de reverie şi securitate. *Moartea căprioarei* este piesa cea mai reuşită din această mică mitologie a codrului prefigurată în versurile unui poet abia ieşit din adolescenţă şi intrat, fără complexe, în vârtejul mare al istoriei. Este un poem admirabil scris, de o sinceritate şi o vibraţie ce emoţionează şi astăzi. Copilul participă la o expediţie cinegetică neobişnuită („vânătoarea foametei din munţii Carpaţi“) şi descoperă, deodată, o planetă imensă, străină, cu legi necruţătoare. Senzaţia copleşitoare de secetă, de carbonizare a lumii materiale, de răsturnare a rânduielilor firii (cerul e *gol*, soarele se topeşte şi curge în şuvoaie imateriale pe pământ!) e, în chipul cel mai convingător, introdusă într-un poem cu multe înţelesuri afective:

„Cu foşnet uriaş răsuflă valea,
Ce-ngrozitoare înserare pluteşte-n univers.
Pe zare curge sânge şi pieptul mi-i roşu, de parcă
Mâinile pline de sânge pe piept mi le-am şters.
Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineţii,
Şi stele uimite sclipiră printre ele.
Vai, cum aş vrea să nu mai vii, să nu mai vii,
Frumoasă jertfă a pădurii mele!“

Există, în aceleaşi poeme de început, şi un alt Labiş mai dur, ambiţios, grăbit să descrie genezele lumii şi să cuprindă în vers marile idei. Tânărul de 20 de ani este obsedat de „organizarea liniilor pure“ şi vrea să provoace inerţiile lumii din afară. Descoperă contradicţiile existenţei şi imaginează călătorii purificatoare, dialoguri cu Demiurgul şi confruntări cu marii filozofi. Pe liricul „lacom de idei“ îl aflăm în poemele mai întinse, realizate fragmen-

tar: *Intima Comedie* şi *Omul comun*. Primul înregistrează chiar procesul cunoaşterii, văzut ca o sondare în straturile adânci ale conştiinţei. Poetul nu ajunge să străbată însă decât primul cerc din pâlnia dantescă: *glasul epocii* îl ajunge şi, rătăcit în pădurea de umbre, revine cuminte la temele obişnuite:

„Scump copil regăsit
În prim cerc de vicii groase"...

Omul comun, mai dezvoltat, are un sens polemic de la început precizat. Obiectul lui e liniştea mortifiantă. Totul e pus sub semnul confruntării cu copilăria, vârsta purităţii absolute. Această meditaţie etică are un fior liric mai grav. Se naşte din efortul de a prelungi în altă vârstă modul sincer al copilului de a fabula o poezie energică, polemică, necruţătoare cu ipostazele leneşe ale existenţei (spleenurile, împăcările „limfatice", căile neguroase ale devenirii sau inerţiile, conformismul social):

„Încă zâmbesc, curate, cu buzele lor pale,
Iubirile pierdute în clinchet de pocale.

Într-un sicriu de ceaţă aşa au adormit,
Au amorţit în umbră firesc, fără blesteme
Şi apele uitării le duc necontenit
Şi nu mai este nimeni la viaţă să le cheme.

În locul lor sosiră cu negri maci în dinţi
Femei întunecate cu gura tutunie,
Cu ochi ca alaunul, şi au dansat fierbinţi
Şi răguşit cântat-au o tristă melodie.

Lăsându-vă mai singuri le duce Râul Verde,
Imaginând din aburi figura lui Satan,
Le duce şi pe ele şi după zări le pierde
În raclele greoaie, cioplite grosolan.

. . . .

Când amintirea-n faţă ca pe-un covor aştern,
Văd c-am trecut odată şi eu acest infern!
Împleticit în alge de lene şi de vin,
Neînsoţit de nimeni pe neguroasa cale,

Am descifrat misterul otrăvilor de crin
Şi lubricul descântec din buza de pocale.

Nu mă mai minte nimeni aici. Şi nici nu am
Rupturi de conştiinţă, că v-am ştiut din vreme.
Pe când străbat cu poftă un levantin bairam
Adun venin, să-l picur în coadă la poeme.

Cunosc că nu-i de vină nici aerul uscat,
Nici aerul de scamă ce-năbuşă plămânii,
Nici leneşa amiază când lin s-a legănat
În apa clocotită pe lespedea fântânii".

Poemul este mai direct şi mai agresiv, ideile vin mai repede în vers. Labiş îşi schimbă, e limpede, modelele poetice. Lângă Eminescu, apar simboliştii, Arghezi şi chiar Barbu.

Poemele scrise în 1956 şi cuprinse în volumul postum *Lupta cu inerţia* (1957) arată un Labiş în drum spre altceva: mai reflexiv, cu versul mai concentrat şi o imaginaţie ce se desprinde de modelele romantice. Este o a treia undă a lirismului său şi, în mod sigur, cea mai profundă. *Albatrosul ucis, Marină* şi un număr de mici poeme erotice (*Ceară, Alexandrin, Tu, Uită-te, Portret*), versurile liminare din *Dans* şi altele strecurate în poemele ce mai păstrează o structură discursivă, sunt excepţionale. Ele coexistă cu altele, retorice, sfătoase. Nu este vorba, aşadar, de o evoluţie în timp, ci de o suprapunere de forţe spirituale şi de formule poetice într-un spaţiu de doi-trei ani. Căci atât i-a fost hărăzit lui Labiş să trăiască şi să se exprime, ca poet. Un destin, cum s-a spus de atâtea ori, neobişnuit într-o poezie, cum este cea românească, unde poeţii au de regulă timp să-şi desfăşoare forţele pe suprafeţe întinse. Labiş a parcurs, la începutul tinereţii, toate etapele şi s-a descoperit pe sine într-un singur anotimp. Reveria romantică,

neliniştea simbolistă şi o anumită impetuozitate proprie timpurilor în schimbare coexistă în poemele lui hotărâte să îmbrăţişeze totul: lumea dinăuntru şi lumea (complicată, ameninţătoare) din afară. Plac azi mai mult poemele lui melancolice, reflexive, mai obosite decât altele, de o splendidă graţie. Poetul care voia să supună judecăţii sale haosul primordial şi să rezume istoria desenează aici fumurile toamnei şi tristeţile spiritului juvenil:

„Toamna îmi îneacă sufletul în fum...
Toamna-mi poartă în suflet roiuri de frunzare.
Dansul trist al toamnei îl dansăm acum,
Tragică beţie, moale legănare...

Sângeră vioara neagră-ntre oglinzi,
Gândurile-s moarte. Vrerile-s supuse.
Fără nici o şoaptă. Numai să-mi întinzi
Braţele de aer ale clipei duse."

În versuri ce nu se mai pot povesti este sugerată o stare ambiguă a sufletului cuprins de o nelinişte fără nume:

„Sărutul stânjenit şi strâmb în colţul gurii
Nu a putut fireşte să-nvie un trecut.
Speranţa, otrăvită de degetele urii,
Azi s-a insinuat şi a durut."

Albatrosul rănit este, desigur, o divagaţie pe o temă baudelairiană, cu un fond epic şi un simbol explicit. Când autorul a dispărut, poemul a început să fie citit şi altfel, cu o premoniţie a sfârşitului. Este un poem scris de o mână care nu mai tremură, liniile sunt clare, tristeţea se purifică în modul liricii lui Valéry. Poemul este prea cunoscut pentru a-l mai cita. Reproduc numai câteva strofe pentru a da cititorului de azi, obişnuit cu versuri mai frânte şi mai eliptice, o idee despre o poezie (suntem în 1956) care adună elementele şi le expune pe suprafeţe largi, vătuite, pierdute în orizonturi cosmice, în intenţia de a sugera grandoarea destinului tragic al creatorului neînţeles şi reprimat de istorie:

„Când dintre pomi spre mare se răsucise vântul,
Şi-n catifeaua umbrei nisipul amorţea,
L-a scos un val afară cu grijă aşezându-l
Pe-un cimitir de scoici ce strălucea.

La marginea vieţii clocotitoare-a mării
Stă nefiresc de ţeapăn, trufaş, însă răpus.
Priveşte încă parcă talazurile zării
Cu gâtul galeş îndoit în sus,

Murdare şi sărate-s aripile-i deschise,
Furtuna ce-l izbise îi cântă-un surd prohod,
Lucesc multicolore în juru-i scoici ucise
Al căror miez căldurile îl rod.

De valuri aruncate pe ţărmul sec şi tare
Muriră fără luptă sclipind acum bogat.
Le tulbură lumina lor albă, orbitoare,
Aripa lui cu mâl întunecat.“

Dar există, spuneam, şi un Labiş mai puţin demonstrativ, cu o retorică mai zbuciumată, în ritmuri repezite şi cu o imagistică mai violentă. Să ne întoarcem la el. Două versuri din poemul *Clonţ* amintesc de Barbu:

„umbra mea îşi clatină
limpedele var“,

altele de Bacovia (contemplarea lumii interioare ca un decor străin), citiţi, amândoi, de un ochi tânăr şi ager, dornic să încerce alte forme poetice. *Marină* este un poem de o frumuseţe ciudată, scris altfel decât celelalte, cu sugestii care nu mai ies atât de uşor (şi aşa de explicit) la suprafaţa versurilor. Accentul de nehotărâre şi mister din interogaţia ce se repetă trimite la Arghezi şi poate la *Corbul* lui Poe. Liniile poemului se frâng şi ritmurile se accelerează pentru a primi o meditaţie nedesluşită, acută:

„Pentru ce-ai rămas, iubire! —
Rădăcină-a unei flori
În petale şi vapori
Ca să zboare mai uşoară,
Să renvie-a doua oară
În alt suflet, în alt ceas,
Lăsând drojdia grozavă
De pârjol şi de otravă...
Murmuram: —
De ce-ai rămas?

Înnegrit la chip ca marea,
Noaptea lângă ţărm am stat
Ascultându-i aiurarea
Plânsului ei zbuciumat,
Îngânându-i cu glas mare
Zadarnica ei chemare
Risipită-n surd balans.
Şi cu ea, prin vijelie,
Am pornit — mai blând să-mi fie —
Sumbrul suferinţei dans.

Nemişcat dansam, şi-n mine
Ea-n acelaşi trup dansa,
Se sorbea în lungi dulbine
Ori în trâmbe se-azvârlea;
Era rupere barbară
Dinăuntru în afară,
Izbucniri de fum şi sori —
Şi-n tenebrele ceţoase
Cred că faţa-mi lepădase
Linii, curbe şi culori.

Respirând sonor furtuna,
Marea-şi iese din veşmânt,
Şi nebună bate-ntruna
Cu talazuri cerul frânt,

Peste lume se agită
Neagră, deznădăjduită,
Vocile-i în zări răspund,
Cere, cheamă cu putere,
Îngrozind astfel, cum cere,
Cu durerea-i fără fund.

— Tu, nelinişte, flămândo,
Marea pentru ce-ai lovit
Şi cu mine-asemănând-o
O lucrezi necontenit
Într-o hulă care geme
Şi-i smulgi rugi şi-i storci blesteme
În învălmăşirea rea?
Forţă câtă ai, cumplito ?
Cum de nu ţi-ai istovit-o
Ori în mine, ori în ea?

Linişte până departe;
Vântu-n zori amorţise,
Numai semn că-n fund mai arde,
Hula de la fund trimise
Creţuri galeşe şi lente
Cu smereli aparente,
Plăci şi suluri de mercur.
Soarele creştea din pete
Şi din valuri violete
Peste pacea dimprejur.
Cineva-mi spunea:

„În lume“ echilibru-i neclintit —
Fericite-aceste spume
Împăcate-n infinit,
Fericiţi şi noi, în timp
Înecaţi şi-n Olimp —
Sufletul limpede, cugetul clar...

Marea respiră precum ar dormi
Calmă, puternică-n zorii de zi...
„Et quelle paix semble se concevoir“.

Şi ce pace pare a se zămisli!“

Marină arată în ce sens ar fi evoluat poezia lui Labiş. Dar atât cât este şi cum este, poezia lui este excepţională şi reprezintă, trebuie să repetăm acest fapt ori de câte ori vine vorba de el, prima încercare pe care o face poezia tânără românească în deceniul al VI-lea de a-şi regăsi puritatea şi demnitatea.

Nichita STĂNESCU
1933—1983



DE LA MODERNITATE TÂRZIE LA POSTMODERNISM

Prin 1950 se putea vedea pe sălile liceului „I. L. Caragiale“ din Ploieşti un băiat dolofan cu coama blondă, înconjurat mereu de un grup de amici fideli, băieţi dezgheţaţi şi orgoliosi, „ploieşteni“ în sensul cel mai bun, adică băşcălioşi, cu vorba în dungă. Stănescu Hristea Nichita, băiatul blond, era şeful lor şi îşi crease o reputaţie considerabilă de caricaturist. Semna săptămânal la gazeta de perete, cu pseudonimul *H*, desene teribile pe teme de morală şcolară. Învăţa bine, dar fără tragere de inimă şi, dacă putem să-l credem pe cuvânt, în clasa întâi a rămas repetent (dar faptul nu e sigur), pentru că nu înţelegea în ruptul capului cum pot fi trecute cuvintele în semne (litere). Crescuse mare, trupul lui robust îi

atrăsese porecla de *Grasul*. „Grasul“ cânta la pian şi citea mult, era volubil, punea la cale mici farse. Provocat, răspundea cu insolenţă, n-arăta nici un complex: nici unul din acele semne ale proverbialei timidităţi a poetului. Avea succes pe toate planurile, era zilnic văzut prin curtea liceului sau pe stradă cu o fată care-l urma ca o umbră.

Ploieştiul era, în primul deceniu după război, un oraş care îşi păstra vechea lui morgă burgheză, femeile erau totdeauna bine coafate şi suspect de elegante, domnii purtau mustaţă şi mai bine se spânzurau decât să iasă pe stradă fără cravată şi batistă albă în buzunarul de la piept. Modă înţepenită, puţin ridicolă, însă „ţinuta“ intra în chip obligatoriu în codul onorabilului ploieştean. Spiritul lui era vioi, ingenios, cu o mare poftă de a lua totul peste picior şi de a trece prin sabia ascuţită a limbii lui moravurile concetăţenilor. Ploieştenii sunt, de fel, mândri de oraşul lor, dar fără acel patriotism local exagerat manifestat în alte părţi. Ideea că Ploieştiul este un loc de trecere spre Bucureşti îi irită, dar iritaţia ia adesea forma ironiei. Răspândiţi în alte oraşe, ploieştenii nu formează clanuri, se iubesc de la distanţă, se adaptează uşor, nu fac caz de originea lor. Nici măcar fotbalul nu reuşeşte să-i fanatizeze, tragediile echipei locale le stimulează acea stare de *râsul-plâns* pe care unul dintre fiii urbei a definit-o admirabil. Ploieştiul avea, îndată după război, o tradiţie culturală puternică, şcoala era bună, câţiva profesori se ilustrau în chip strălucit. Liceul „I. L. Garagiale“ (care urma reputatului, vechiului liceu „Sfinţii Petru şi Pavel“, un punct de referinţă în vechea şcoală românească) avea, printre profesori, personalităţi puternice ca istoricul N.I. Simache, elev al lui Nicolae Iorga, sau Ion Grigore, matematician, Gh. V. Milica, fost elev al lui G. Ibrăileanu, suflet înflăcărat pentru literatură, şi numeroşi alţii, oameni instruiţi, severi, dăruiţi în modul cel mai sincer profesiunii lor. „Se făcea“, în orice caz, carte serioasă, unele materii dădeau şcolarilor insomnii, teza de mate-

matică era aşteptată ca un eveniment tragic, la *istorie* trebuia să fii mereu vigilent, imprevizibilul N.I. Simache te putea face de râs la modul lui profetic, prăpăstios. Liceul avea şi un internat în care acelaşi N.I. Simache, înalt şi slab ca Don Quijote, cu vocea însă tunătoare, neîndurător ca un stareţ, stăpânea în chip absolut peste câteva sute de elevi îmbrăcaţi prost, flămânzi dar orgolioşi, plini de o ambiţie (cel puţin unii dintre ei) fără margini să dovedească faptul că şi la Ploieşti „nasc oameni". Şi se năşteau. Unul dintre ei, băiatul blond şi mare, sfida eticheta severă şi într-o zi apare la şcoală cu o sprânceană rasă. Emoţie, veselie printre amici, indignare printre autorităţile liceului. Nu mai ştiu cum a fost sancţionat elevul Stănescu Hristea Nichita pentru actul lui de contestaţie suprarealistă, dar s-a ales cu reputaţia de spirit liber, neserios la modul simpatic, inventiv. Într-o zi, contestatarul citeşte o parodie după *Cioara* lui Topârceanu cu artificii lexicale („modernisme") care înspăimântă pe profesorul de română. Altă dată, închină un ciclu de poeme vidanjorilor din oraş, numiţi pe numele lor argotic, versuri cu un limbaj crud, porcoase, şmechereşti, cu o tehnică impecabilă. Aici apare, prima oară, noţiunea de *râsul-plâns* ploieştean din care poetul va face mai târziu un concept liric. Poemele circulă printre elevi, plac, însă puţini cred cu sinceritate că „H" va deveni într-o zi un poet important. Nu suferă de ftizie, nu are mari nenorociri în familie, nu umblă singuratic pe lângă ziduri, nu citeşte din cărţi groase de filozofie în recreaţii, nu poartă cu nimeni discuţii serioase despre moarte şi despre Dumnezeu. Este, dimpotrivă, robust, chiar prea robust pentru vârsta lui, pofticios la mâncare, ispitit şi de alte bunuri lumeşti, îi place societatea zgomotoasă, tachinează, „face spirite", etc., mă rog, un adolescent ca oricare altul, sastisit de şcoală, curios de ceea ce se întinde în afara zidurilor ei. Umblă vorba că scoate o revistă: *Băcăonia*, cu un subtitlu incendiar-golănesc, strecurată pe sub mână, să nu prindă de veste vigilii liceului. Farsele, calambururile erau inteligente, dar cam scorţoase, ploieşteanul privea de sus şi doar cu coada ochiului.

Din adolescentul voluminos iese, curând, un tânăr cu trupul subţire ca un lujer, cu ochii melancolici, parşivi, intrat numaidecât (la 19 ani) sub jugul familiei. Reputaţia „că face poezie“ îl urmează la Facultatea de filologie din Bucureşti, dar deocamdată poetul evită să iasă în public, citeşte amicilor (înnoiţi între timp) şi-şi consolidează, printre ei, reputaţia de versificator extraordinar. La prelegerile aride de istoria limbii române prinde câte un cuvânt vechi („vergură“, „arire“) şi îl introduce în poeme năzdrăvane pe care le dăruieşte prietenilor. Găsesc printre hârtiile mele o strofă oferită de Nichita Stănescu într-o oră leşioasă de curs. Este ceea ce se cheamă un *palindrom*, primul vers, citit de la stânga la dreapta, are acelaşi înţeles cu versul al doilea citit de la dreapta la stânga. Răsfăţ alexandrin de tânăr poet care stăpâneşte în chip uluitor ştiinţa versificaţiei:

„Dus aici, beţiv opal
lapoviţe bici asud
Dur, o vietate, cal —
la cetate: ivor ud.“

Debutează târziu în *Tribuna* cu poeme care atrag de la început atenţia asupra lui. Colegii mai vârstnici ridică din umeri, nu cred în fanteziile tânărului, câţiva critici, indignaţi, protestează. Regretul lăsat de dispariţia lui Labiş este enorm, convingerea aproape generală este că liderul generaţiei ce se ridică a dispărut. Nichita Stănescu îşi face greu loc în această atmosferă dominată, în plan literar, de poezia anecdoticului, evenimentului. În 1960 (la 27 de ani) îi apare primul volum: *Sensul iubirii*. În acelaşi an debutează Cezar Baltag, Ştefan Bănulescu, Nicolae Velea, apoi Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Adrian Păunescu, N. Breban, Al. Ivasiuc, şi despre ei scriu, cu entuziasm, criticii de aceeaşi vârstă. Cu puţin timp înainte apărusera Fănuş Neagu şi D.R. Popescu. Debutează o nouă generaţie care face joncţiunea cu „promoţia Labiş“ şi cu altă promoţie, cu zece ani mai tânără. Reapar poeţii

momentului 1945—1946 (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Ştefan Aug. Doinaş) şi revin în actualitate marile modele lirice din trecut.

Nichita Stănescu îi reactualizează pe Ion Barbu şi pe Eminescu, în latura lui serafică, *vizionaristă*. Un poem juvenil (*O călărire în zori*) este dedicat lui Eminescu tânăr, şi el prefigurează deja un program liric: o poetică a visării, *vizionarism* îndrăzneţ şi inventivitate verbală:

„Soarele rupe orizontul în două.
Tăria îşi năruie sfârşitele-i carcere.
Suliţe-albastre, fără întoarcere,
privirile mi le-azvârl, pe-amândouă,
să-l întâmpine fericite şi grave.
Calul meu saltă pe două potcoave.
Ave, maree-a luminilor, ave!

Soarele saltă din lucruri, strigând
clatină muchiile surde şi grave.
Sufletul meu îl întâmpină, ave!
Calul meu saltă pe două potcoave.
Coama mea blondă arde în vânt."

Poezia reîncepe să vorbească la persoana întâi. Recăpătându-şi conştiinţa de sine, *eul* recapătă şi conştiinţa raporturilor sale cu universul. De mult nu mai fusese formulată atât de limpede şi atât de firesc natura acestei relaţii, în nişte versuri încântătoare prin ingeniozitatea şi dinamismul lor:

„Mi-am întors către soare unicul chip,
umerii mei smulg din goană frunzişe.
Câmpul tăindu-l, pe două potcoave
calul meu saltă din lut, fumegând.
Ave, mă-ntorc către tine, eu. Ave!
Soarele a izbucnit peste lume strigând."

Sensul iubirii a produs emoţie la apariţie. Criticii tineri (dar nu numai ei) îl laudă şi nu ezită să pună numele autorului lângă acela al lui Labiş, socotit atunci punctul de sus în ierarhia literaturii

tinere. Recitit azi, volumul de debut rezistă prin câteva piese sau versuri izolate. Unele au făcut carieră în poezia tânără: copilărie — „netrăită minune“, „glezna mea cu aripi“, luna care încape „şi în ochiul stâng şi în ochiul drept“, somnul rupt de la tâmple „ca pe două coarne de zimbru, întoarse“, gândul care creşte în cercuri şi sonorizează copacii etc. Poezia nu s-a rupt încă total de placenta epicului şi de obsesia „marilor teme“ ale istoriei, dar se observă fără dificultate că Nichita Stănescu introduce în versuri, direct sau pe ocolite, ceea ce am putea numi *figurile adolescenţei*. Sunt motivele unei subiectivităţi tinere, abia ieşită dintr-o copilărie deşirată de război şi confruntată cu o lume ce îşi aruncă în aer vechile structuri. Prin ricoşeu, poezia îşi creează propriul său univers: un univers diafan în care se oficiază misterele adolescenţei. Într-un loc Nichita Stănescu numeşte adolescenţa „cântecul meu de izbândă“, şi versurile ulterioare reiau cântecul şi-l amplifică, asociindu-i un număr impresionant de motive lirice noi.

Din primul volum putem reţine un fals pastel (*Câmpie, primăvara*):

„În cearcăne verzui te ocolesc departe
vibraţiile ierbii, arcuite tandru,
şi le iveşti, şi le azvârli în jururi, sparte,
cu râsul tău de băieţandru.“

un *Mister de băieţi*, cu indicibila poezie a copilăriei suspendate într-un timp sticlos, străveziu:

„Ah, din fugă săream sub arţar,
smulgându-i o frunză cu dinţii!
(Timp suspendat, ţie, copilărie,
văzduhu-ţi lingea talpa şi gleznele.)”,

două *marine*, între care una în stilul muzical al lui Eminescu, şi un *Imn* dedicat, iarăşi, sărbătorilor adolescenţei.

Tema mai intimă a versurilor este *ieşirea din somn*: somnul unei vârste nearticulate, naşterea unui sentiment nou, *inaugural*, trezirea la o nouă ordine, muzicală, a lucrurilor:

„Mă ridicam din somn ca din mare,
scuturându-mi şuviţele căzute pe frunte, visele,
sprâncenele cristalizate de sare,
abisele...“

Legat de tema dinainte este motivul *răsăritului* şi al *luminii*. Lumina iese sau intră în lucruri, lumina se solidifică sub forme de lănci sau de poduri, soarele sare de pe linia orizontului, ochiul aruncă priviri care se înşurubă, ca săgeţile, în aer etc. — acestea sunt imaginile care revin. Ele prefigurează o *poetică a transparenţei* şi a *matinalului* ce va deveni dominantă în poezia ulterioară a lui Nichita Stănescu.

Al doilea volum, *O viziune a sentimentelor*, apare după patru ani (1964) şi cuprinde aproape în totalitate versuri de dragoste. Numărul poemelor ocazionale a scăzut şi, chiar acolo unde subiectul este legat, în stilul epocii, de circumstanţe (*Sufletul metalic al oraşului, Lauda omului* etc.), poetul introduce în interiorul schemei comune calul troian al fanteziei sale. Procedeul fusese utilizat şi în volumul anterior. Într-un poem de tot convenţional (*Nu vă jucaţi cu pacea*) dăm peste această imagine puternică a stingerii universului:

„(Soarele s-a înfundat în cer, şi-a rămas deodată
lumina fără soare, destrămată,
ca nişte vergele de sticlă izbindu-se strident.)

Aerul şi-a răsucit, cu trunchiuri de om şi de arbori,
coloanele care nu mai ţin nici un cer.
Umbrele se rup de călcâie şi se-ngroapă în bolovani.
Trupurile urcă, pe spinări de vultani,
şi rămân din ele numai privirile străvezii
care nu se văd şi nu se pot pipăi...“.

O viziune a sentimentelor este de un lirism mai pur, totuşi pentru a-l afla pe adevăratul Nichita Stănescu trebuie să mai aşteptăm puţin. Acum el arată faţa sa ludică, iradiantă, miturile păşesc încă

timid în poem, versul, muzical şi imprevizibil, e înfăşurat într-un imagism de esenţă prerafaelită. O suavitate însă dinamică, şocantă, răsturnătoare de perspective. Poezia asociază motive trase din lecturi şi inventează altele, nenumărate, Nichita Stănescu ştiind deja să scoată izvorul liricii până şi din piatră seacă.

Poemele alcătuiesc romanul unei idile, un prim roman, pentru că vor fi şi altele în decursul vremii şi al poeziei. Farmecul lui vine din neprefăcuta şi foarte complexa lui sinceritate. Un poem se cheamă, cam livresc, *Vârsta de aur a dragostei* şi dă întâi o imagine inedită a iubirii ca boală a trupului:

„Mâinile mele sunt îndrăgostite,
vai, gura mea iubeşte,
şi iată, m-am trezit
că lucrurile sunt atât de aproape de mine,
încât abia pot merge printre ele
fără să mă rănesc.“

pentru ca poemul să treacă apoi la o mitologie insolită şi să vorbească de Jupiter şi de Hera, de zeiţele aerului, de zeii de fildeş înşurubaţi în lună „ca pe nişte mânere sculptate“, pentru a reveni, în final, la motivul sentimental pur. Aici se lămureşte înţelesul acestei evaziuni: sentimentele sunt zeiţe de aer şi îndrăgostitul „cu pânzele sufletului umflate de dor“ caută pretutindeni imaginea aburoasă a iubirii. Versurile au plăcut, plac şi azi, ca şi acelea din poemul *Leoaică tânără, iubirea,* des citat. Este o romanţă cu ingenuităţi calculate, deconspirate în desfăşurarea versului, apoi iar închise pentru a face plăcere spiritului subţire:

„Leoaică tânără, iubirea
mi-a sărit în faţă.
Mă pândise-n încordare
mai demult.
Colţii albi mi i-a înfipt în faţă,
m-a muşcat leoaica, azi, de faţă.

Şi deodată-n jurul meu, natura
se făcu un cerc, de-a-dura,
când mai larg, când mai aproape,
ca o strângere de ape.
Şi privirea-n sus ţâşni,
curcubeu tăiat în două,
şi auzul o-ntâlni
tocmai lângă ciocârlii.

Mi-am dus mâna la sprânceană,
la tâmplă şi la bărbie,
dar mâna nu le mai ştie.
Şi alunecă-n neştire
pe-un deşert în strălucire,
peste care trece-alene
o leoaică arămie
cu mişcările viclene,
încă-o vreme,
şi-ncă-o vreme...“

Erosul nu este pur, el este un prilej pentru a comunica tulburile „întâmplări ale fiinţei“. Melancolia, vagul simbolist pătrund în cutare poem:

„Plouă infernal,
şi noi ne iubeam prin mansarde.
Prin cerul ferestrei, oval,
norii curgeau în luna lui Marte“,

însă, statornic, este sentimentul de jubilaţie, dominantă este frenezia solară. Există la Nichita Stănescu o vitalitate a diafanului. Sufletul este sorbit de „vârtejuri diafane“, vertebrele luminează ca nişte faruri şi pe câmpiile aeriene îndrăgostiţii aleargă cu mâinile transformate în spiţe solare. O stare incantatorie stăpâneşte aceste poeme imateriale, care traduc, cu o fantezie nebună, arghezianul „joc de-a sfiala“, beţia albă a simţurilor pe care o cunosc, probabil, şi serafii:

„Spune-mi, dacă te-aş prinde-ntr-o zi
şi ţi-aş săruta talpa piciorului
nu-i aşa că ai şchiopăta puţin, după aceea,
de teamă să nu-mi striveşti sărutul?“

Nichita Stănescu face acum elogiul stării de a fi. Îndoiala ontologică nu pătrunde în poezie. Existenţa este o plutire, timpul nu terorizează, spaţiul nu constituie un obstacol. Asumat până la miracol de starea de beatitudine, spiritul abia are timp să ia act, şi atunci cu mirare, de existenţa lui:

„Abia am timp să mă mir că exist, dar
mă bucur totdeauna că sunt.“

Poetul trăieşte acum sub regimul plenar al lui *sunt*. Nu va fi totdeauna astfel, orarul liric al verbelor se va modifica. În faza „viziunii sentimentelor“ orele sunt pline, lucrurile sunt prietenoase, secundele zboară prin aer, lăsând urme luminoase, cuvintele (acelea ce vor teroriza mai târziu pe poet), cuvintele sunt mingi de aer care umplu spaţiul vid dintre îndrăgostiţi. Starea de iubire este starea din afara incertitudinii. Ea este rezumată de versul:

„ce bine că eşti, ce mirare că sunt“

reluat sub o formă care circulă şi azi prin jurnalele intime ale elevilor:

„înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că eşti, a-ntâmplării că sunt“.

Poet de pe acum profund, de-o originalitate pe care numai nepricepuţii şi invidioşii n-o pot vedea, Nichita Stănescu face din starea erotică o stare lirică complexă. Sublimitatea nu-l împiedică să descopere universul şi să sugereze, din contactul cu forţele lui, acele inefabile întâmplări ale fiinţei pe care le cunosc numai poeţii adevăraţi. Esenţiale sunt în *O viziune a sentimentelor* sugestia de plutire, sentimentul imponderabilităţii. Apar pe cerul versurilor sale păsările, numeroase păsări, chiar oamenii sunt văzuţi ca nişte

păsări „nemaiîntâlnite / cu aripile crescute înlăuntru / care bat, plutindi, planând, /într-un aer mai curat — care e gândul!“). Tinerii îndrăgostiţi din poemele lui Nichita Stănescu scapă de sub controlul legii gravitaţiei, sunt nişte pietoni ai aerului. O pală de vânt cu două braţe transparente îi saltă în trecere, un poem se cheamă *Mişcare în sus*, un altul *Pentru că înot şi zbor în sus* şi sugerează imaginea splendidă a topirii în cosmos:

„Pentru că înot şi zbor în sus,
abia mă mai ajung din urmă
amintirile
ca nişte bule de aer, undele
mişcătoare.
...Globuri străvezii, globuri reci,
luminate şi întunecate
azvârlindu-mi pe grumaz
câte un trup de-al meu neîmplinit,
rămas din adolescenţă...”

În călătoriile lui aeriene, acest tânăr Hyperion trece printr-un spaţiu de sublimităţi, cosmosul este un ansamblu de obiecte transparente, văzduhurile nu au tradiţionalele vămi, plutirea este o mirifică aventură. Se prefigurează în aceste poeme tinereşti, lângă sugestiile cunoscute din volumul de debut, şi o *poetică a zborului* asociată cu o *poetică a diafanului* sau a „diafanizării“, sublimării universului. Exemplele pot fi luate de peste tot. Sunetele — citim într-un poem — îngheaţă şi se prefac în stâlpi răsuciţi“, privirile trec prin ziduri, tânărul seraf bea „azurul decantat în ceşti“ şi îşi contemplă răsuflarea transformată în globuri de aer etc. Dintre mituri, Nichita Stănescu alege pe acela al lui Amfion, grecul care, cântând, făcea ca zidurile cetăţii să crească singure. Este, desigur, simbolul poetului, întors de Nichita Stănescu când spre temele lirismului civic, când spre eros. Orfismul său ia forme exuberante. Din umeri ies pantere care se prefac în viaducte, din piept ţâşnesc lei cu coame flocoase care se vor face temelii, terasamente şi diguri, iar din tradiţionala coastă:

„Din coastă, zbătându-se ca o sabie,
își va arcui în salt trupul lucios
delfinul, din tot cârdul cel mai frumos,
izbind cu coada aerul lichid.
Și va coborî, încolăcindu-se ca un cercel,
și se va face zid și se va face crenel.

Oh, pe rând, din genunchi,
condorii vor izbucni în mănunchi,
se vor roti, luând văzduhu-n tăișe
și se vor așeza și se vor face acoperișe,

și din gleznă, până-ai să te-arăți, femeie,
vor pleca și animalele celelante,
lăsându-mi nerăbdarea împodobită cu plante."

În *Dreptul la timp* (1965), vizionarismul lui Nichita Stănescu se intelectualizează și se abstractizează. Poezia este, în continuare, imaterială, voind s-o prinzi într-o formulă vezi că-ți trece printre degete. Poemul concentrează un număr de impresii difuze, de notații care trimit la mai multe universuri deodată, într-o confuzie (corespondență) prodigioasă. Dominantă, la prima lectură, ar fi o anumită percepție dilatată a timpului. Însă timpul este o noțiune imprecisă și poetul face totul pentru a o aburi și mai mult. O accepție istorică a ei se traduce (primul ciclu al volumului) în imaginea alegorică a femeii care naște asistată de un orizont de alte femei gravide. Asta vrea să spună că timpul acela (1933) este eroic și fecund. La apariție, versurile păreau interesante pentru că depășeau obișnuitele *evocări lirice*, foarte prolifice în epocă. Azi alegorismul lor s-a învechit. Însă tonul cărții îl dau alte poeme, indiscutabil superioare, care mușcă în chip mai decis din substanța miturilor fundamentale. *Enghidu* este, pornind de la epopeea lui Ghilgameș, un poem despre moarte. Dispărând prietenul său Enghidu, uriașul Ghilgameș — regele legendar al Urukului din cunoscutul poem sumerian — descoperă sentimentul morții (al limitei),

necunoscut până atunci. Aceasta este, concentrată, substanţa mitului. Poetul dă, din perspectiva mai abstractă a durerii, o definiţie afectivă a *timpului* („trecerea durerii în trecerile timpului“) printr-o succesiune lirică de imponderabile. Ca principiul Tao, *timpul* este o absenţă ce creează şi o creaţie ce nu se poate numi:

„Ceea ce nu e fără de margini este,
pretutindenea călătoreşte, pete mari întâlnind
cărora Timp le spun.
Ceea ce nu e pretutindenea este, picioarele
mi le soarbe până la genunchi, colţul inimii
mi-l izbeşte, pe gură îmi dansează.
Ceea ce nu e fără Timp este, ca amintirea.
E asemenea văzului mâinilor, asemenea
auzului ochilor.“

Însă poemul se deplasează, curând, de la *timp, limită, moarte* la ideea de jertfă şi creaţie. Mitului morţii i se substituie, ca în majoritatea versurilor lui Nichita Stănescu, mitul orfic al cântecului:

„Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating,
stelele rotitoare ale cerului, cu privirea;
fiecare umbră pe care o arunc peste nisip,
sufletul mai puţin mi-l rămâne, gândul
mai lung mi-l întinde; fiecare lucru
îl privesc cum aş privi moartea, rareori
uit aceasta, şi-atunci, din nimic fac dansuri
şi cântece, împuţinându-mă şi smulgându-mi
bătaia tâmplelor, ca să fac din ea coroane de mirt.“

Din aceeaşi sferă de simboluri, dar cu un înţeles mai limpede, este *Către Galateea*, poem despre eros şi creaţie. Să se remarce acest sincretism poetic (de izvor romantic) care va complica enorm pânza de simboluri din cărţile ulterioare. Miturile nu apar niciodată singure, în puritatea şi cu sensurile lor iniţiale, miturile sunt asociate şi derivate spre alte înţelesuri. Nu este vorba de comuna „prelucrare“ modernă, ci de pretextul pe care îl oferă elementele

mitului pentru a transmite o stare lirică polifonică. Galateea este *opera*, dar şi *femeia* neîndurătoare, incoruptibilă. Creatorul modern cere îndurarea de a fi născut de opera lui, rotind în acest timp ochii spre dublul ei existenţial:

> „Îţi ştiu toate timpurile, toate mişcările, toate parfumurile,
> şi umbra ta, şi tăcerile tale, şi sânul tău
> ce cutremur au şi ce culoare anume,
> şi mersul tău, şi melancolia ta, şi sprâncenele tale,
> şi bluza ta, şi inelul tău, şi secunda
> şi nu mai am răbdare şi genunchiul mi-l pun în pietre
> şi mă rog de tine,
> naşte-mă."

Versurile sunt aici demonstrative şi pipăie cu mai multe degete retorice o idee care circulă şi în eseistica nouă. Însă în poemele obişnuite, acelea ce transcriu în mod mai direct ficţiunile spiritului şi stările de existenţă, versurile se ordonează după alt ritm (interior) şi nu se mai agaţă, ca iedera, de coloana unei idei. Lucrurile se dizolvă în stările lor sublimate. Sunetele, privirile, mirosurile devin corpuri independente. Universul se dematerializează şi se supune legii de atracţie a imaginaţiei:

> „Între dulcile timpane,
> sprijineam un sunet lung.
> Degetele diafane
> îl ating şi parcă smulg,
> din fiinţa auzită a secundei
> de atunci,
> trupurile noastre lungi.
>
> Ce frumoase şi ce line,
> fulgerate-n înălţime,
> şi cu mantii lungi de nori,
> cu stele la subţiori..."

Creatorul trăieşte într-un ochi uriaş şi hrana lui este lumina. Corpurile calomniate (piatra, viermii) încep să iradieze. Plouă cu

trupuri străvezii şi, rupte, privirile plutesc ca păsările prin aer. În chip de înger chagallian, poetul zboară deasupra oraşului sprijinit pe un sunet:

„Un sunet mă-nconjura şi mă ducea cu el
pe deasupra oraşului, departe,
pe sub norul cerului străbătut
de fâşii alunecătoare de noapte.

. . . .

Rămânea deasupra numai strigătul, numai el
ca un jet de apă nemaicăzând,
dar orizontul înainte de zori ridica,
felin, pupilele verzi ale ierbii, arzând."

Acest serafism generalizat tinde să înlocuiască materia cu energia ei, lucrurile cu tiparele lor pure. Forma lor de existenţă este mişcarea. De la sud la nord, de jos în sus, din starea de veghe în starea de vis. O continuă metamorfoză şi o progresivă dematerializare şi autonomizare a obiectelor se observă în poemele ce numesc, într-o mie de feluri inedite, acelaşi sentiment.

Este prematur să reconstituim din poemele de acum *o viziune a cosmosului*, pentru că Nichita Stănescu va aduce în *11 Elegii, Obiecte cosmice, Laus Ptolemaei* etc. elemente noi. Ce putem spune este că, în raporturile cu universul din afară, poezia trece printr-un proces în doi timpi: unul sparge fără violenţă structurile existente, schimbă raporturile reale dintre lucruri, înlocuieşte materia prin forţa ei interioară, sublimată, şi introduce un cod nou de corespondenţe bazat pe ideea unei legături universale; iese, de aici, un univers de obiecte transparente, imponderabile, plutind autonom şi armonios într-un spaţiu imaginar greu de determinat. Cosmosul lui Nichita Stănescu nu cunoaşte încă starea de contradicţie. Forţa care structurează şi dă consistenţă acestui univers imaterial este *cântecul*: al doilea timp al complicatului proces liric. Poezia dislocă, dar în aceeaşi măsură repopulează universul, creează o lume stranie de corpuri. Trupul este un izvor nesecat

de obiecte, lumea este opera lui. Poezia are astfel o funcţie regeneratoare: ea descoperă corespondentele profunde dintre celulele cosmosului şi creează o lume nouă de volume şi de fiinţe androgine care întrunesc toate atributele materiei primordiale. Din lectura filozofilor vechi şi a poemelor cosmogonice, Nichita Stănescu, ajutat de o imaginaţie poetică extraordinară, şi-a creat propria cosmogonie. În *Dreptul la timp* întrezărim deocamdată vertebrele ei albe.

Câteva poeme (*Quadriga, Savonarola*) au un stil mai energic şi o viziune mai întunecată. Seraful are totdeauna la îndemână o sabie de foc. Timpul interior poate intra în stare de criză şi atunci apare ideea diviziunii şi dorinţa de a sparge coaja duratei. Nichita Stănescu creează în jurul acestei idei un grandios spectacol hipic:

„Şuieră o quadrigă pe câmpia
secundelor mele.
Are patru cai, are doi luptători.
Unul e cu ochii-n frunze, altul
cu ochii în lacrimi.
Unul îşi ţine inima înainte, în cai,
altul şi-o târăşte peste pietre, în urmă.
Unul strânge frâiele cu mâna dreaptă,
altul tristeţea în braţe.
Unul e neclintit, cu armele,
celălalt cu amintirile.
Şuieră o quadrigă pe câmpia
secundelor mele.
Are patru cai negri, are doi luptători.
Unul îşi ţine viaţa în vulturi,
altul îşi ţine viaţa în roţile rostogolite,
şi caii aleargă, până când sparg cu boturile
secunda,
aleargă-n afară, aleargă-n afară
şi nu se mai văd."

11 Elegii (1966) a fost socotită cartea cea mai bună a lui Nichita Stănescu. Autorul însuşi a sugerat, în câteva confesiuni publice,

această ierarhie. Cea mai bună carte a lui Nichita Stănescu este însă poezia lui, luată în totalitate. Elegiile sunt fragmente dintr-un poem vast, neîncheiat, reluat şi completat periodic. Putem spune însă că *11 Elegi*i constituie volumul cel mai unitar şi, în sens filozofic, mai *dogmatic* al lui Nichita Stănescu, hotărât să dea, acum, o viziune coerent demonstrativă despre filozofia sa lirică. S-a spus, în chip exagerat şi impropriu, că el vrea să corecteze sistemul filozofic al lui Hegel. Niciodată însă un poet n-a corectat sau negat un filozof, pentru că metafizica poetului este de natură existenţială (chiar atunci când operează cu concepte şi se revendică de la un sistem), în timp ce metafizica filozofului este de natură conceptuală şi intenţionează să dea o explicaţie posibilă a lumii. Un poet poate lua sugestii din cărţile unui filozof, dar ideile lor se dezvoltă în registre diferite. Nichita Stănescu citează însuşi pe Hegel, Vasile Pârvan şi frecventează în chip sigur *Dialogurile* lui Platon (aici şi în celelalte cărţi), însă poemele sale nu-şi propun, şi nici n-ar putea, să dea un sistem unitar de gândire clasabil din punct de vedere filozofic.

Ambiţia lui este mai simplă şi mai mare: să sugereze un număr de raporturi care determină poezia şi existenţa poetului, în versuri mai conceptualizante şi mai disciplinate decât altele. Cele 11 elegii sunt, în fapt, douăsprezece: *Omul-fantă* care în ediţia din 1966 alcătuia elegia a noua devine în ediţiile mai noi un poem de sine stătător şi în locul lui apare o altă elegie (a noua), sporind astfel la 12 numărul secvenţelor. *Douăsprezece* este un număr de mai multe ori simbolic şi cartea poate da de la început o sugestie despre natura ei iniţiatică. Sugestia se întăreşte la lectura versurilor, precedate de dedicaţii solemne („închinată lui Dedal, întemeietorul vestitului neam de artişti al dedalizilor“) sau de preciziuni asupra temei discursului: „lupta dintre visceral şi real“, „tentaţia realului“ etc. Explicaţiile sunt şi nu sunt lămuritoare. Poemele, în sine, au o altă desfăşurare şi, în genere, toată această aparatură filozofică rămâne în afara scenei lirice. Esenţial este efortul

intelectual de a defini liric un număr de categorii care intră în sfera poeziei şi o determină.

Punctul de plecare este criza de natură existenţială. Trecând printr-o întâmplare mai gravă a fiinţei sale, poetul încearcă s-o depăşească prin meditaţie. Citim, toate acestea, printre rânduri, căci tema intimă este ascunsă, poetul evadează din subiectivitate pentru a contempla subiectivitatea şi condiţia ei. Iată de ce poemele n-au o notă afectivă deşi pornesc dintr-o afectivitate rănită. *Întâia elegie* este o definiţie, în stilul taoist pe care l-am mai semnalat, a ceva esenţial, dar nedeterminat şi nenumit. De la *punct*, cel mai concentrat semn şi imaginea cea mai redusă a universului, până la Creatorul absolut, totul poate fi îndreptăţit, sugerat de acest enigmatic *El*:

„El începe cu sine şi sfârşeşte
cu sine (...)
Din el nu străbate-n afară
nimic; de aceea nu are chip
şi nici formă. (...)
El este înlăuntrul-desăvârşit
şi,
deşi fără margini, e profund
limitat.
Dar de văzut nu se vede...“

Stilul este solemn şi ermetic ca în vechile cosmogonii:

„Totul este inversul totului.
. . . .
Spune Nu doar acela
care-l ştie pe Da.
Însă el, care ştie totul,
la Nu şi la Da are foile rupte“,

stil pregătitor, iniţiatic, cu propoziţii oraculare din care fiecare înţelege ceea ce poate. Între atâtea aproximaţii, sigură este doar sugestia unei sufocante existenţe în interiorul unui univers „care se începe cu sine / şi se sfârşeşte cu sine“.

Elegia a doua, numită şi *Getica,* destramă această solemnitate şi, în stil aproape eseistic, dă o idee despre popularea universului cu zei. Zeul apărea acolo unde se producea o ruptură în coerenţa materiei. Orice rană naşte zeul ei, orice suferinţă este sacralizată. Dar suferinţa de a scrie (Poezia), dar rupturile în interiorul subiectivităţii (ca cele sugerate de *tăcerile, golurile* elegiilor) nu au zeii lor? Propoziţiile clare nu merg mai departe şi gândul cititorului aleargă în voie. Mai concret lirică este cea de *a treia elegie,* divizată în cinci părţi, numite cu pedanterie de savant pozitivist: *contemplare, criză de timp,* iarăşi *contemplare, criză de timp, contemplare.* Conceptele nu se lămuresc prea mult nici aici, în schimb lirismul afirmă, puternic, oroarea de vid, voinţa de solidaritate cu lucrurile. Baudelaire ura mişcarea, poetul tânăr român începe să se teamă de metamorfozele lucrurilor, el care celebrase dizlocarea, ruperea lanţurilor gravitaţionale:

„Mă amestec cu obiectele până la sânge
ca să le opresc din pornire,
dar ele izbesc pervazurile şi curg mai departe
spre o altă orânduire.“

El locuieşte acum într-o sferă vidă şi simte teroarea inconsistenţei pe măsură ce simţurile cresc alarmant: ochii se deschid, unul câte unul, din tâmplă, din degete etc. Apar *păsările*, într-o imagine emblematică a înlănţuirii:

„Fluviu de păsări înfipte
cu pliscurile una-ntr-alta...“

şi *îngerii* cu lănci în mână, şi *ochii* („o gârlă de ochi verzi“) şi, în fine, *privirea* acaparatoare de care stă suspendată lumea. Viziune teribilă, de un onirism negru:

„Suntem fructificaţi. Atârnăm
de capătul unei priviri
care ne suge.“

Este limpede (cât pot fi de limpezi conceptele poeziei) că Nichita Stănescu împinge limitele lirismului dincolo de frontierele realului şi vrea să vadă ceea ce într-un loc numeşte „văzul dinapoia frunzelor“. A surprinde *Altceva*, pe *Altcineva, Altunde* pe care deocamdată logica normală nu-i concepe este ambiţia (şi suferinţa) poetului. Nichita Stănescu creează categorii care, apoi, îi asediază spiritul şi-i provoacă aceste *stări de criză*. Deocamdată, el încearcă să străpungă lumea visului şi, din contemplarea ei în stare de trezie, ies micile viziuni coşmardeşti citate înainte. În această ordine apare şi simbolul Evului Mediu (în *a patra elegie*, aceea care dă seama despre lupta dintre visceral şi real!), dar nu sub chipul întunecat pe care îl ştim. În fabula lui Nichita Stănescu, Evul Mediu s-a retras din afară (din istorie) în interiorul subiectivităţii lirice, tânjitoare, acum, după asceza meditaţiei. În ce scop, se poate întreba logica normală? Însă logica poetică are propria ei justificare. Evul Mediu este un fragment din marele tot care trebuie să trăiască în cineva şi de care să se lase trăit, şi acest factor recuperator este poezia. Nichita Stănescu poate spune, atunci, provocând stupoarea bietului nostru bun-simţ:

> „Evul Mediu s-a retras în chiliile
> roşii şi albe ale sângelui meu.“

Elegiile alternează asemenea secvenţe, pur speculative, abstracte, cu fragmente în care imaginaţia lirică se întoarce spre dramele existenţei. Reapare, atunci, tema fundamentală. În *Elegii*, tema este suferinţa de diviziune, tânjirea de unitate, ridicată la treapta cosmică:

> „Durere a ruperii în două a lumii
> ca să-mi pătrundă prin ochii, doi.
> Durere a ruperii-n două a sunetelor
> lumii,
> ca să-mi lovească timpanele, două.
> Durere a ruperii-n două
> a mirosurilor lumii,

ca să-mi atingă nările, două.
Şi tu, o, tu, refacere-n interior,
tu potrivire de jumătăţi, aidoma
îmbrăţişării bărbatului cu femeia sa...“

Obsesia rupturii aduce imediat, în această dialectică fecundă şi sucită, ideea de culpabilitate. Refacerea unităţii primordiale nu-i posibilă până ce poetul nu va şti limba sâmburilor, limba ierbii. O elegie (*a şaptea,* subintitulată *opţiunea la real*) exprimă în stilul solemn de la început solidaritatea cu pietrele, merele, cărămizile, caii. Versurile, de o umilinţă cam orgolioasă, rupte şi, din loc în loc sacerdotale ca un comunicat al Sfântului Scaun, proclamă abandonarea totală a subiectivităţii pentru ca, odată instruit în limba necunoscută a materiei concrete, să poată îmbrăţişa „un posibil gălbenuş al existenţelor“. Gând îndrăzneţ ca acela al lui Dionis care se visează Dumnezeu şi se prăbuşeşte. Nichita Stănescu nu se pedepseşte pentru cutezanţa lui şi în altă elegie, una din cele mai frumoase, creează o ţară nouă, *Hiperboreea,* locuită de ideile pure şi uriaşe, un fel de peşteră platoniciană unde sunt primiţi şi poeţii:

„Hiperboreea, zonă mortală
a mai-marilor minţii
loc al naşterilor de copii de piatră
din care sculptaţi sunt doar sfinţii.“

Elegia oului, a noua, aceea ce nu figurează în prima ediţie, aduce imaginea barbiană a oului şi a *sinelui* care locuieşte în el. Lupta *sinelui* de a ieşi din *sine* se izbeşte de dura lege a determinaţiunii în univers, văzut, aici, ca o însumare de ouă din ce în ce mai mari. Imagine pur plastică, folosită şi de vechea iconografie bizantină, împinsă de Nichita Stănescu spre simbolismul creaţiei şi drama cunoaşterii:

„Sinele încearcă din sine să iasă,
ochiul din ochi, şi mereu
însuşi pe însuşi se lasă

ca o neagră ninsoare, de greu.
Dintr-un ou într-unul mai mare
la nesfârşit te naşti, nezburată
aripă. Numai din somn
se poate trezi fiecare, —
din coaja vieţii nici unul,
niciodată.“

Omul-fantă este un divertisment comic într-o operă serioasă. Ca să nu supere pe zeu, luptătorul aşază la coada cortegiului triumfal un bufon. Comicăria este supapa necesară tragicului pentru a nu muri de congestie. *Omul-fantă* este spiritul pozitivist care trăieşte în lumea aparenţelor. El se umple „cu imaginile diforme“ şi aşază piramide de vid pe întinsele deşerturi. El poate fi identificat cu conştiinţa noastră limitat existenţială, el vede că „totul este lipit de tot“ şi nu are ştiinţa că există „un spaţiu pentru vedere“ accesibil celor care trec dincolo de falsele hotare.

După acest interludiu, menit să odihnească puţin spiritul, poemul revine la tema lui profundă, exprimată, aici (în *elegia a zecea*), în plenitudinea ei. Este cea mai profundă, sub raport liric, pentru că versul nu mai ascunde tensiunea interioară în groase învelişuri de abstracţiuni. Ce a fost până acum a fost o lungă pregătire, o călătorie complicată prin straturile unei cosmogonii utopice. Atingem, în fine, centrul, izvorul ei existenţial. Programul următor al poeziei lui Nichita Stănescu aici îl aflăm: voinţa de a atinge, prin intensitatea gândirii poetice, *neauzul, nevăzul, nemirosul, negustatul, nepipăitul,* de a exprima inexprimabilul şi, mai ales, suferinţa pe care el îl provoacă. Spiritul care îşi pune astfel de probleme intră, fatal, într-o stare de criză, pentru că el suferă de ceea ce nu poate cuprinde:

„Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav
de ceva între auz şi vedere,
de un fel de ochi, de un fel de ureche
neinventată de ere.

Trupul ramură fără frunze,
trupul cerbos
rărindu-se-n spaţiul liber
după legile numai de os.
Neapărate mi-au lăsat
suave organele sferii
între văz şi auz, între gust şi miros
întinzând ziduri ale tăcerii.

Sunt bolnav nu de cântece,
ci de ferestre sparte,
de numărul unu sunt bolnav,
că nu se mai poate împarte
la două ţâţe, la două sprâncene,
la două urechi, la două călcâie,
la două picioare în alergare
neputând să rămâie.
Că nu se poate împarte la doi ochi,
la doi rătăcitori, la doi struguri,
la doi lei răgind, şi la doi
martiri odihnindu-se pe ruguri."

Din izbirea spiritului creator de astfel de interogaţii iese, în cazul *Elegiilor*, o poezie de o frapantă originalitate, insolită prin discursul ei, ici radical prozaic, conceptual, colo amplu, patetic, muzical, pierdut în lumea ficţiunilor mari. Aventura lui Nichita Stănescu se încheie prin acceptarea realului, întoarcerea la lumea fenomenală:

„A fi înlăuntrul fenomenelor, mereu
înlăuntrul fenomenelor."

dar numai după ce a agitat inerţiile subiectivităţii şi a încercat să se smulgă din ele. *11 Elegii*, pe care unii mărturisesc că nu le înţeleg deloc, reprezintă o dată în istoria poeziei postbelice.

Temele, obsesiile din *11 Elegii* sunt reluate, nuanţate, duse mai departe în ciclurile *Obiecte cosmice* (1967, inclus în volumul antologic *Alfa*), *Oul şi Sfera* (1967) etc. Conceptele îşi caută noi

învelişuri lirice şi, într-o inepuizabilă vervă, Nichita Stănescu le plimbă prin toate domeniile fanteziei. Poezia (într-o definiţie nouă) se hrăneşte cu „priviri fixe“ şi are articulaţiile păianjenului „când alunecă-n tăcere pe suprafaţa sunetelor şi se ridică la stele“, poezia trăieşte, într-un cuvânt, din imponderabilele pe care i le oferă din belşug imaginaţia. Opţiunea pentru real duce (consecinţă neaşteptată!) la teama de mişcare în structurile constituite ale materiei. Euforia metamorfozei din poemele anterioare este îndepărtată, şi poetul cade în genunchi în faţa ierbii, a pietrelor, merelor, a soarelui ca nu cumva să-şi iasă din sine (*Raid în interiorul pietrelor*). Să nu ne aşteptăm însă ca Nichita Stănescu să moară cu această imagine în braţe. Structurile fixe îl vor obosi repede şi versurile vor face din nou elogiul stării de mişcare. Chiar şi atunci când gândul, înspăimântat, cere stabilitatea formelor, poezia prin limbajul ei radical spulberă această idee.

Obiecte cosmice exprimă o anumită oboseală a spiritului, în ciuda premiselor lirice în continuare incitante. Poetul bate acum „trotuare de amurg“ şi mizează pe nenăscuţi. În rest: căderi de îngeri şi un număr de desene fantastice (*Descălecare, Somnul cu ferăstraie-n el, Creierul scotea din el mâini*) în stil oniric, de o falsă cruzime:

„ Somnul cu ferăstraie-n el
taie capetele cailor
şi caii aleargă nechezând cu sânge,
ca nişte mese roşii, fugite pe străzi,
de la cina cea de taină.
Şi caii aleargă, în aburii roşii
clătinând umbre. În şăi, fantome.
Frunze se lipesc de gâturile lor
sau se prăbuşesc de-a dreptul în ele,
cum se prăbuşeşte umbra copacului în fântâni.“

Tot decorativ, dar într-un mod mai discret, este şi poemul *Grup de înotători* care anunţă o temă ce va obseda de aici înainte pe Nichita Stănescu: *tema înlănţuirii*, a întrepătrunderii inextricabile

a formelor. Aici înotătorii care cresc unul din altul, în altă parte (*Un pământ numit România*) şiruri de femei care nasc şi se nasc una din alta sau cârdurile de păsări prinse într-un cerc de ciocuri şi aripi comune:

„Ei vin în şir, albi şi verzi,
rupţi de lucruri, rezemându-se doar
în propria lor inimă, şi ea — zvârlindu-se
şi prăbuşindu-se-n sine, neclar.

Liberi, suspendaţi, albi şi verzi,
vin tulburând aerul static.
Ochii de noapte, întredeschişi,
îi contemplă apatic.

Să-i lăsăm. Să le dăm voie.
Ei cresc unul din altul, noroşi şi lenţi,
şi descresc sub ochii ficşi ce-i înconjoară
sferic,
şi indiferenţi."

Lirismul decorativ şi sentimental pătrunde în volumele de versuri patriotice din această fază: *Roşu vertical* (1967) şi *Un pământ numit România*. Primul reactualizează balada şi imnul, însă cel mai reuşit, estetic vorbind, este poemul *Către Hypnos*, în afara tematicii generale a volumului, nu însă în afara lirismului vizionarist al lui Nichita Stănescu. O viziune integral onirică a existenţei ne întâmpină aici, însă viziunea nu respiră teroare, viaţa în somn este de o suspectă normalitate: oamenii se nasc, trăiesc în somn, strugurii se coc la căldura unui soare nocturn, cuvintele visează la cuvintele-treze, animalele şi plantele la dublul lor diurn etc. În simbolismul lui împins spre alegorie, poemul are o notă voit demonstrativă. Nichita Stănescu tratează tema onirică cu *spiritul treziei*. Foarte lucidă, reală, *diurnă* această lume ce trăieşte şi petrece sub protecţia lui Hypnos.

Imaginile sunt mai violent plastice şi de o ambiguitate mai mare într-un *peisaj de iarnă*, pornit sub auspiciile celui mai cuminte

impresionism: patru sori de abur alb se desfac pe cer, cerul este negru, o femeie tânără stă pe un bulgăr de zăpadă verde şi coama ei neagră luminează. Delicat şi misterios lirism pictural:

„Eu stăteam cu braţele atrase, ridicate,
ca şi cum m-aş atârna de un stejar tăcut,
cu o ramură plecată, neagră peste mine,
către patru mari vârtejuri, într-un cer tăcut.

Aur negru şi zăpadă verde.
Patru sori de aur, surd se desfăceau pe cer,
ora taciturnă ne ţinea-mpietriţi alături
şi pe jumătate smulşi spre cer."

Nichita Stănescu sparge, scriind despre temele poeziei patriotice, schemele curente. Chiar şi atunci când este vorba de Toma Alimoş, de recruţi, soldaţi în corturi, în marş etc., el introduce pe furiş obsesiile sale. Elocvent în acest sens este *Un pământ numit România*, peste care critica literară a trecut uşor, păcălită de poemele de început şi de sfârşit, circumstanţiale. În interior însă, Nichita Stănescu a introdus, într-o accepţie mai muzicală, toate temele lui mari. Într-o baladă ce vorbeşte despre necazurile unchiului Iosif, dăm peste aceste versuri:

„Zeul stătea călare pe ochiul meu,
pinten îi era privirea mea, rătăcită,
ah şi ah, cascade urla mereu, şi mereu
nisip era în oră şi-n clepsidră"

în nici o legătură formală cu numitul Iosif şi nevasta lui. În crăpăturile poemului evocator, Nichita Stănescu introduce, ca în citata elegie, câte un zeu insolit pentru a marca o disonanţă.

Nouă cu adevărat este aici o poezie pe care aş numi-o a *indeterminării*. O poezie care îşi propune să sugereze imperceptibila trecere de la imagine la idee, de la obiect la percepţie şi de la gând la materie:

„Alunecare din idee-n lucruri,
cădere din cuvinte-n dinţi
un cer cu frunze care-l scuturi
din verde-n galben scos din minţi
şi câte zone reci se-ncheagă
şi de necontrolat cu văzul
mandibule de cai încep să spargă
în dinţi, din staule de vânt, ovăzul.
E tulburată glezna cu brăţară
dansând pe tâmpla mea fierbinte
căzută-ntr-un străfund de vară
pe-o scară ruptă de cuvinte."

În versurile de mai sus, poezia vrea să dea o consistenţă *alunecării* ideii în lumea fenomenală, în alt poem (*Zenit nocturn*) lirismul îşi asumă „înfăţişările liniştii", iar într-o evocare bine articulată, coerentă până la pedanterie, versurile vor să prindă pe hârtie pata de umbră a melancoliei. Ele vorbesc de ceva ce scapă rostirii comune, nu însă rostirii poetice care poate da un trup imprecisului, vagului, printr-o suită de echivalenţe din lumea materiilor dense:

„Era o melancolie, un fel de tristeţe,
un fel de gol străbătut de o dorinţă imprecisă,
un fel de decădere a gândurilor către imagini
reprezentând sierre, poate chiar Sierra Leone
pentru că sună mai îndepărtat, mai inaccesibil.
Era un fel de întunecare de care eşti refuzat,
un fel de măruntă dezinvoltură, cum ar fi
aceea a dansului,
dar de la care eşti respins numai cu un gest
al nepăsării."

Tema *cuvântului* şi a *necuvântului*, a lui *sunt* şi *însumi*, simbolistica *ochiului* şi a *oaselor* născătoare de universuri (aici *tibia, sternul, călcâiul*) sunt tratate acum cu un suflet liric mai gramatical decât cel dinainte şi trec o dată sau de mai multe ori prin ficţiuni mai domoale. În poezia din această fază, dominant este *mitul creaţiei*, derivat din alt mit — *cuvântul* —, care începe să obsedeze,

realmente, pe Nichita Stănescu, ca pe toţi poeţii tineri. Însă autorul *Necuvintelor* nu manifestă nici o neîncredere principială în limbaj. Limbajul i se supune fără dificultate, cuvintele îi vin numaidecât şi în număr copleşitor sub condei, sunetele sunt întoarse pe toate feţele şi din contemplarea lor iese o mitologie originală. Toate instrumentele imaginaţiei se orientează acum spre cercetarea *cuvântului*, iar când spiritul oboseşte, el inventează o noţiune nouă: *necuvântul*, cum inventase *nepipăitul, neauzitul*, prototipele negative (*prototipele absenţei*) din acest întors cer platonician.

Cuvântul intră mai întâi pe poarta a două corpuri geometrice: *Oul şi sfera* (1967). Suntem în zodia cercului, a rotundului, dezordinea, ambiguitatea subiectivităţii nasc voinţa de perfecţiune.

Nichita Stănescu revine, într-un fel, la substanţa poetică din *Dreptul la timp*, la o poezie, adică, de atitudini existenţiale. O revenire însă ce trece prin teritoriul de geometrii pure din *Elegii*. Primul ciclu, *Andru plângând*, coboară suferinţa filozofică de dinainte pe un plan mai subiectiv şi mai lumesc. Aflăm, aici, un Nichita Stănescu nu mai pur decât cel din *Elegii*, mai aproape însă de esenţa lirismului său. Un liric borealic:

„zbârlire de obiecte prin aer către Nord,
de braţe inutile, de avioane rupte
în crivăţul pe care îl încord
ca pe un arc menit să lupte
înspre zăpadă totul! La gheaţă şi la urşi...“

Universurile sale translucide se populează, mai întâi, de fantasme, de chipurile angelice ale materiei, smulse din inerţia şi obscuritatea originară: de *îngerii noroiului,* de *îngerii viermilor...* Parafrazându-l, am spune că Nichita Stănescu pune oricărui lucru un ochi albastru, îndreptat ca un telescop, când spre abisurile cerului, când spre acelea întunecate ale pământului. O ninsoare de lumină cade peste acesta din urmă făcându-l, deodată, transparent (*Ninge cu ochi*). Ţesuturile lucrurilor se răresc, din opace devin luminoase, din grele devin uşoare, imponderabile, din

corpuri devin simboluri, semne. Poezia ar fi, dar, această lumină ce înalţă materia şi o readuce la condiţia ei iniţială. Poetul însuşi devine, în această insolită metamorfoză, un sunet plutitor în cosmos şi fixat ca vechii satani romantici pe muchia unui nor: „pe zigzaguri de lumină şi de tunet“ (*Alt cântec*). Sugestia din urmă e pur decorativă. Nichita Stănescu nu are senzaţia marilor fierberi cosmice. Totul la el se sublimează, îşi pierde tunetul iniţial, forţa de propulsie şi de distrugere. Despicarea cerurilor, desprinderea galaxiilor sunt fenomene pe care le percepe pe o cale pur contemplativă. Poetul nu-i, în fond, ne-o spune chiar el, decât ecoul unui sunet din trâmbiţa îngerului biblic; chip de a sugera că emoţiile, pentru a-şi căpăta identitatea lor poetică, trec, înainte de a ajunge în poeme, pe dinaintea oglinzilor purificatoare ale spiritului.

Dar acest vizionarism nu e lipsit de mister, zborul lui nu e atât de liber şi de liniştit printre lucruri. Ca îngerul plutitor dintr-o fermecătoare baladă, el poartă cu sine o taină pe care încearcă să o descifreze într-o carte cu semne labirintice. Luminile, sunetele, chipurile angelice se învârt, în fond, în jurul unor simboluri misterioase de care săgeata înţelegerii se frânge. Ce este incontestabil este că ele duc spre ideea creaţiei sau, mai bine zis, a *creatului*, a ceea ce s-a întrupat. Punctul de plecare al mitologiei poetice din *Oul şi sfera* trebuie căutat atunci în aceeaşi substanţială *Elegie a zecea*, elegia realului, a existenţei. Numai că Nichita Stănescu schimbă acum şi sensul şi planul speculaţiei poetice: creaţia e un act subiectiv şi perceperea ei reprezintă o cufundare în apele tulburi ale subiectivităţii.

Creaţia formelor, diversificarea materiei, proliferarea elementelor nu sunt altceva decât opere ale verbului. Lucrurile nu există, vrea să spună poetul, decât în clipa în care antenele poeziei ajung la ele. Ele există, fireşte, în forma şi structura lor celulară, dar pentru a ajunge fiinţe sau semne poetice trebuie să fie create, puse într-o stare muzicală, şi aceasta e chiar opera *cuvintelor*.

Pe acest plan superior de speculaţie — şi nu e o exagerare chiar a spune: pe un plan sublim metafizic — lirismul lui Nichita Stănescu îşi roteşte coada sa de păun, tulburând apele înţelegerii noastre. *Andru plângând* e, în fond, elegia pură a cuvântului creator, un simbol, pe scurt, al genezei artei. Acesta e, ca şi în mitologia lui Ion Barbu, *Oul*, dar nu cel de dinaintea *nunţii*, din starea purităţii iniţiale, ci cel de după, fecundat de principiul creator. Iar acesta, am văzut, nu-i decât verbul, cuvântul lepădat de sensurile lui adiacente, urcând spre izvoare în căutarea sensurilor esenţiale şi, evident, creatoare. Căutarea sensurilor primordiale, de care vorbeşte şi Mallarmé, e mai mult decât un act poetic pur: e drumul ce duce spre misterul creaţiei, e chiar aventura cuvântului poetic prin cercurile existenţei. Poezia nu-i decât forţa care pune în stare de creaţie cuvântul ascuns din lucruri:

„În străfundul fiecărui lucru nu există
până la urmă decât un cuvânt
înfăţişarea trupului meu, tristă,
ştie legea acestui pământ,
că până la urmă în lucruri nu este
în miezul miezului decât un cuvânt,
Boerebista al întinderii aceste
cu viţele arse în vânt...
Descoperim până la urmă silabe
căzute din copilărie de zei,
foarte lungi şi foarte albe
şi numai din trei în trei.“

Cuvântul îşi are dramele, clipele de jubilaţie şi momentele când din ochii lui curg lacrimi grele de suferinţă. Fiinţa lui androgină inspiră stimă, iubire, dar şi teamă, pentru că primul semn al morţii e dispariţia cuvântului. Vorbind de drama, metamorfoza acestor ciudate fiinţe ce-şi caută forma lor originară, Nichita Stănescu, închipuind totul cu fervoare, nu face în fapt decât să sugereze câteva stări poetice esenţiale. Din însumarea lor ia naştere o

mitologie poetică de o rară originalitate. Într-un poem, secundele trec gravide, vorbele îşi caută tiparele, în altul ele se izbesc de aerul împietrit şi se înroşesc şiroind de sânge. Pentru a le prinde nuanţa trebuitoare în versuri, poetul întreprinde o ciudată vânătoare a sunetelor, utilizând lassoul şi arme mai profane, căci vocabulele, fiinţe fabuloase, au urechi de iepuri şi de câini, câte patru picioare şi câte patru mâini (*Cântec*). Naşterea poeziei e chiar ieşirea din oul cuvântului, întruparea lui în fiinţa pură a versului:

„Înşirare de cuburi, simplă înşirare de cuburi,
zeul nu te crede niciodată când eşti zeu.
Rămân acelaşi purtător de trupuri
sub culmile ploioase, eu,
să le distrug, dar pentru care ochi, şi când,
în tăcere austeră?
Ţin în afară tristul gând
neîncăput într-o pietroasă eră.
Să vină îngerii să-mi facă vânt
cu aripile mari cât pomii,
zăcut cum stau pe-acest pământ
şi mişunat de toţi eonii.
O, dacă oul nu ar fi
frumos ca iarna ce se lasă
şi dacă-n el nu s-ar stârni,
cu plumbi, în aripi o mireasă —
respins de nuntă aş fi fost
şi numai purtător de trupuri,
şi zeii numai pe de rost
m-ar fi ştiut. Ah, cuburi, cuburi.“

În *Dreptul la timp*, artistul se ruga de creaţia sa să-l nască. Puterea creatoare o are acum cuvântul, fără de vibraţia căruia poezia nu e posibilă: „respins de nuntă aş fi fost“. De drama cuvântului se leagă însă şi alte stări. Respins de cuvânt, poetul simte frigul singurătăţii:

„Eu mă strâng în mine atât de adânc
încât îmi rămân mie însumi departe.“

Iar când frica de existenţă devine insuportabilă, el se retrage în lucruri, adică în cuvinte, în lumea pură a semnelor:

„M-am tras în lemn şi în măduva câinilor,
în ochii frunzelor şi în cai,
în uscăţimea roasă de şobolani a pâinilor,
în burta lui vei fi şi-al lui „Erai.“ “

Nichita Stănescu e, ca puţini scriitori români, un comediograf superior al cuvântului şi rareori aflăm, ca în excelentul poem *Frunză verde de albastru*, o mai categorică dovadă de fineţe tehnică. Aici totul e potrivit pe dos, oglinzile sunetelor sunt tulburate dinadins şi noţiunile sunt formulate liric prin noţiuni ce li se opun. Totul pare un joc vinovat, dar nu-i decât ştiinţa de a înfige un dinte de îndoială în carnea tare a cuvântului şi a forţa spiritul nostru să gândească în alte tipare decât cele obişnuite. Linia dintre noţiuni dispare şi Nichita Stănescu ne propune un limbaj poetic cu desăvârşire nou:

„Şi-am zis verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
şi-am zis pară de un măr,
minciună de adevăr,
şi-am zis pasăre de peşte
descleştarea de ce creşte,
şi secundă-am zis de oră,
curcubeu de auroră.
am zis os de un schelet,
am zis hoţ de om întreg,
şi privire-am zis de ochi,
şi că-i boală de deochi...

Şi-am zis verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
pe care mă ţin călare
cu capul la cingătoare,
cu călcâiul la spinare
şi cu ochiul în potcoave,

şi cu inima-n silabe,
de mă duc, mări, mă duc
ca toamna frunza de nuc,
ori ca iarna frunza albă
de la floarea de zăpadă...“

Această *limbă poezească*, pe care autorul o citeşte, mai întâi, în poemele blestemate şi sfinte ale lui Baudelaire, sfârşeşte prin a se impune şi a deveni ea însăşi obiect de meditaţie lirică. Nichita Stănescu şi-a câştigat dreptul de a forţa materia verbală în sensul dorit de el şi numai el singur poate spune, azi, fără a scandaliza spiritul nostru latin, iubitor de ordine şi de graniţe sigure între categorii:

„Îmi fac de cap, îmi fac de frunze, îmi fac de cai
pentru săgeţi trupul meu este crescut.

Zeul A Zeul E Zeul I
dovedesc
c-am murit în trecut...“

Întrucât poetul manifestă în *Laus Ptolemaei* (1968) o mare curiozitate pentru simbolurile matematice şi vorbeşte de Ptolemeu, Georg Cantor, de triunghi, sferă, pătrat, număr, punct, *aleph*, de teoria numerelor şi puterea ansamblurilor etc., s-a putut trage încheierea că ambiţia lui Nichita Stănescu e de a reface limbajul, *tonul* iniţial, unic, din care s-au desprins, ulterior, cele două *arte*. Apropierea se poate face, despre *punct*, ca element „în sine“, linie, cerc, pătrat, în artă vorbesc şi pictorii moderni (Kandinsky: *Punct şi linie în raport cu suprafaţa*). Dar să rămânem la prima ipoteză. Poezia e, ca şi matematica, o abstracţiune formulată într-un limbaj iniţiatic, între un vers şi un postulat nefiind o deosebire de esenţă, ci numai de interpretare. Matematicianul închide cosmosul într-o ecuaţie, poetul — după definiţia lui Hugo — concentrează lumea într-o metaforă. Misterul celei dintâi se dezvăluie pe calea demonstraţiei, tinzând, în cazul speculaţiilor superioare, spre o metafizică

a exactităţii, ca în teoria, de exemplu, a numerelor. În poezie, dimpotrivă, orice încercare de a explica misterul verbului nu face decât să-l adâncească. Cu aceste deosebiri, *ecuaţia* şi *metafora* pot fi considerate ca expresii ale unei atitudini comune, în fond, faţă de univers: aceea de a-l *încifra*, de a-i figura legile în nişte simboluri (numere) de care mintea noastră se izbeşte în două chipuri: o dată, trezind simţul ordinii, simetriei, exactităţii, a doua oară, stimulând imaginaţia misterioasă, învăluitoare.

Intenţia lui Nichita Stănescu, în *Laus Ptolemaei*, e de a crea o cosmogonie, în spiritul *Elegiilor*, luând ca punct de referinţă pământul. Alte elemente sunt *focul* şi *aerul*, traduse în nişte noţiuni enigmatice: *Aerburg, Focburg, Terburg*. Lipseşte principiul apei. Nichita Stănescu e, categoric, împotriva apei din convingerea că „viaţa nu s-a născut în apă“. Centrul universului e, deci, pământul, iar creatorul lui, Ptolemeu — „învăţatul dintre învăţaţi cel mai mare“. Se înţelege că Ptolemeu nu e chiar Ptolemeu, astronomul şi matematicianul cunoscut, ci simbolul creaţiunii, într-un cuvânt — Poetul, „învinsul de profesie“, „cel mai bun învins“, destinat să trăiască, prin forţa frumoasei sale aberaţii, mai mult decât oricare dintre învingătorii lui.

Odată natura şi forma pământului hotărâte, poetul păşeşte pe terenul cunoaşterii. Lucrurile se complică, însă, aici, întrucât limbajul poeziei încorporează simboluri, foarte abstracte, cum ar fi *Aleph* („punctul din care se vede sensul întregului, ca şi cum / sensul ar fi însuşi întregul“), teoria punctelor şi a ansamblelor, cu o documentaţie ce pune în dificultate pe cititorul comun, nevoit, pentru a înţelege despre ce e vorba, să recurgă la dicţionar. Suntem, în fine, încredinţaţi că Aleph la puterea Aleph nu e cu putinţă, iar viteza, adică mişcarea, pune ordine între puncte. Poemul împrumută limbajul demonstraţiei şi, punând cea mai mare gravitate în cuvinte, explică, punct cu punct, silogistic, cauzalitatea şi înlănţuirea *numerelor în viteză*:

„...Punctul cu viteza cea mai repede
este tatăl tuturor punctelor.
Numărul său, care este numele său,
este tatăl tuturor ideilor.

Dacă un şir de puncte poate
fi
egal cu toată infinitatea punctelor „la un loc“,
dacă
viteza grupului de puncte este egală
cu viteza tuturor punctelor din univers,
la un loc,
atunci şi numele punctelor acelora
este egal cu numele tuturor punctelor
la un loc.

Atunci
şi numărul punctelor acelora este egal cu numărul
tuturor punctelor
la un loc.“

Dacă descifrăm bine ermetismul numeric al poemelor, Nichita Stănescu are în unicitate intuiţia întregului şi în monadă (în cazul lui punctul) viziunea ansamblului. Universul e un ansamblu de puncte şi coerenţa, simetria, forma, într-un cuvânt, *înfăţişarea* lor, e opera mişcării. Speculaţia merge mai departe şi defineşte, de data aceasta într-un limbaj mai figurat, legătura cauzală a lucrurilor. Ea se arată poetului sub chipul unui univers închis în el însuşi, cu punţile ridicate. Orice lucru se află în interiorul altui lucru, cerul pe care îl contemplăm are deasupra lui alt cer şi impresia e de dominaţiune colosală, de teroare a cauzalităţii. În jurul acestor obsesii cosmogonice, în buna tradiţie a *Biblicelor* lui Eliade Rădulescu şi cu ecouri din neoplatonicieni, se rotesc şi altfel de sori, în mai directă legătură cu starea de spirit a poetului. Nichita Stănescu numeşte, într-un loc, aceste învelişuri lumeşti ale poemului „spiritele stărilor de suflet“. Ele alcătuiesc o altă cosmogonie,

nu străină de cea dinainte, dar mai ascunsă şi cu o forţă de iradiaţie mai mare.

Cea dintâi stare de suflet spiritualizată şi pusă în relaţie cu nişte elemente neobişnuite de inspiraţie e, la Nichita Stănescu, teroarea de universurile lichefiate. Un ciclu se numeşte *Împotriva mării* şi vrea să sugereze că viaţa, adică creaţia în sens major, nu e posibilă aici deoarece lipseşte principiul germinator, solar. Apa dă, apoi, nu se ştie de ce, o senzaţie teribilă de limitare:

„Scârba de a te îneca,
scârba de a intra în limitare,
conservă de timp, ruşinoasă,
maţ al zeului bolnav,
pântec voindu-se glob,
piele acoperind piele,
acoperind pielea care acoperă piele,
care acoperă piele
şi niciodată dedesubt — carne
şi niciodată dedesubt — os."

Acelaşi sentiment sugerează şi noţiunea de sferă, şi cea mai mare suferinţă ce se poate închipui e de a trăi pe un pământ sferic, într-o simultaneitate nefirească. Cercul dă impresia de orizont închis, pe când pătratul, triunghiul reprezintă, pentru un spirit atât de dificil, „forme ale libertăţii de gândire". Teroarei de rotund i se asociază teama de *hypnos*, cultul stării de veghe. *Cosmogonia, sau cântec de leagăn*, e o elegie a lucidităţii, a spaimei de vis. Somnul deplasează liniile, visele metamorfozează volumele şi poetul manifestă o obsesivă teamă de rupere a coerenţei universale, sau, spre a vorbi în limbajul lui, a seriei şi a simetriei numerelor:

„O, veghe gravidă de lucrurile lumii,
să nu te întuneci, să nu te stingi, nu te stinge,
acoperă-ţi cu os, cu muşchi, cu piele
a ta meninge.

Să nu te stingi, să nu laşi alt eres
să-ţi dea o altă formă frunţii,
să-ţi ningă înţelesuri fără de-nţeles
ierburile, iederele, munţii...“

Aceste *expuneri* nu mai vorbesc cu noţiunile dinainte, în câmpul lor pătrunde umbra înfricoşătoare a lui *a fi*, verb magic în lirica lui Nichita Stănescu. Altfel spus, poemul se subiectivează total, dă la o parte coaja speculaţiei abstracte spre a irupe, cu o putere ieşită din comun, în spaţiul unei sensibilităţi terorizate de demoni mai abili ca *devenirea* („îndepărtare secretă şi perpetuă a insului de sine însuşi“), *deplasarea, discriminarea, risipirea, dăruirea* şi, bineînţeles, *însingurarea*. Iată, de exemplu, *dăruirea*, puterea de a încorpora, de a personaliza lucrurile sub puterea devoratorului Axios:

„Deplasare spre roşu, mereu aceeaşi deplasare
spre roşu,
o, linii spectrale ale vieţii mele,
îndepărtare secretă şi perpetuă
a insului de sine însuşi,
pretutindeni şi cu atâta pasiune
încât tot ceea ce se vede ar trebui să nu se vadă
din pricina răspândirii lui pretutindeni,
din pricina felului în care poleieşte totul
cu acel «sine» de carne şi sânge,
cu acel «sine» de carne şi de sânge lăsat deodată
liber, faţă de propria-i inimă,
apt să-nconjoare orice obiect
în speranţa desfrânată că
acela i-ar putea fi inimă,
într-o altă ordine, mortală, a firii...

Axios! Axios!
El e demn, el e demn!
I se cuvine, i se cuvine!
El este! El este!
El poartă valoarea în sine,
el are sământă!“

Curios acest spirit la un poet ce face, altfel, elogiul *stării crizei de timp* şi al puterii ordonatoare a vitezei. Nu e unica inconsecvenţă: lirismul lui Nichita Stănescu se constituie din asemenea treceri spectaculoase de la starea de jubilaţie la tristeţea împinsă spre punctul ei maxim. Dar, întrucât poetul îşi explicitează şi tristeţile şi jubilaţiile, apare impresia că el trăieşte în afara lor, iese din *starea de criză* şi intră *în starea de contemplaţie*. Contemplaţia e însă o *limitare*, ca şi tristeţea, ca şi sfera, cercul, apa, somnul, singurătatea şi toate celelalte semne rău prevestitoare. Un teren sigur reprezentă pentru poet, în *Oul şi sfera*, cuvântul. În *Laus Ptolemaei* cuvintele l-au trădat însă pe Nichita Stănescu. El e, aşadar, şi *împotriva cuvintelor.* Odată formulate, cuvintele trădează („nelămuresc“) şi timpul şi lucrurile: semnificaţia lor dispare, ca într-o explozie:

„Orice cuvânt e un sfârşit,
orice cuvânt din orice limbă este un strigăt
de moarte
al unei specii, din nesfârşitele specii
care au murit fără să se mai nască,
făcându-ne loc, nouă, singurilor, primilor
care ne-am născut.“

Sprijinul poetului e, totuşi, cuvântul şi, într-o extraordinară elegie, *A inventa o floare* (IV), îi reabilitează fidelitatea, puterea de a cuprinde şi de a numi lucrurile, înconjurându-le mai întâi, şerpeşte:

„Singur sunt şi mă sprijin
de „A“ frumoasa vocală
matricea literelor toate...

Şi spaima de a fi singur, de a fi
primii,
de a fi hymene.

Şi nevoia de a inventa stăpâni,
zei şi flori,
toţi absolut toţi în viitor,
în viitorul verzui pe care-l numim
trecut...

A inventa un râu curgând liber
prin aerul fără maluri...

a inventa o floare
al cărei miros
suntem."

Există la Nichita Stănescu şi plăcerea de a se copilări în poezie cu graţie, de a inventa cuvinte cu sonorităţi stranii: Uk, Uk, Vef, Vef. Acestea n-au nici un înţeles pentru noi care gândim, vorba poetului, „cu gânduri şi vorbim cu vorbe" şi versurile trebuie numai auzite, ca un acompaniament muzical ce pregăteşte spiritul pentru religia cântecului.

Laus Ptolemaei dă, sub acest aspect, o senzaţie de efort aproape eroic de a depăşi noţiunile curente ale gândirii poetice, lângă impresia stăruitoare de joc, de răsfăţ, de voluptatea de a formula paradoxuri. *Pastoralele,* ca şi întreg ciclul *Cântec de scos apa din urechi* sunt asemenea cântece suave, necesare pentru a odihni spiritul ţinut prea mult pe crestele primejdioase ale Ideii. Descoperim, aici, un Nichita Stănescu melodic, de o fermecătoare naivitate, ca în această *zicere* de copil:

„Fir-aţi pomilor, să fiţi
foarte albi şi zugrăviţi
pe fulgul de peană smulsă
din norii cu faţă cursă.
Ah, să cadă peste mine,
frigu-n boaba de ciorchine
cum decade dusă-n vin
via vie, în declin,

căci mai bine-ar fi să mor
decât să îmi fie dor

şi mai bine-ar fi să pier
decât să îmi fie fier
vorba ridicată-n cer,
vorba cea cu trup de aer
litera cu râs de vaer...
Numai greutatea-i grea
numai roata se-nvârtea
în ieri şi-n alaltăieri...
Suflete, mai bine pieri."

* * *

Dacă *Oul şi sfera* încearcă să construiască o mitologie poetică a *Cuvântului, Necuvintele* (1969) exprimă mai limpede decât alte poeme ale lui Nichita Stănescu ceea ce am putea numi o *criză de identitate*. Poetul modern a pierdut, în genere, sensul existenţei şi, implicit, sentimentul personalităţii, identităţii lui. Criza de identitate este, în fond, consecinţa unei crize de cunoaştere şi primul ei semn de manifestare în artă e repunerea în discuţie a raporturilor dintre universul pe care îl purtăm şi universul ce ne poartă.

Pe această realitate psihică se ridică, de pildă, tema *dublului* care, în cazul lui Nichita Stănescu, ia forma luptei *sinelui* cu *sine*. Sinele este nedeterminat şi omniprezent ca Sfântul Duh. Sigură este ambiguitatea, duplicitatea lui:

„Ceea ce este mai departe de mine,
fiind mai aproape de mine,
«*tu*» se numeşte.

Iată, m-am trezit zbătându-mă.
Se zbătea în mine «tu»
«tu», «pleoapă», te zbăteai,

tu, mână,
tu, piciorule, te zbăteai
şi deşi stau întins, alergam
de jur-împrejurul numelui meu.
Numai numelui meu nu-i spun «tu»,
în rest însuşi sufletul meu
este «tu»
tu, suflete."

Lupta *sinelui* cu *sine* se încheie printr-un eşec: întoarcerea sinelui în sine, revenirea la condiţia iniţială. *Dublul* răzvrătit, *dublul* contestatar, anarhic este învins de *eul* împăcat cu sine, conformist, raţional. Universul pe care poetul îl poartă reintră în dimensiunile lui. Pacea este asigurată pentru o clipă. Doar pentru o clipă, pentru că partea rebelă a spiritului va relua tentativa de a răsturna armonia şi mulţumirea *sinelui*. Spectacolul acestei confruntări interioare e privit (şi vom vedea ce semnificaţie capătă la Nichita Stănescu *privirea*) cu o rece disperare. Revolta nu mai ia forme titanice, înfrângerea nu mai trage după ea toate cerurile universului, poate şi pentru faptul că poetul modern se revoltă având, încă de la început, conştiinţa eşecului:

„Nu pot să-naintez niciunde.
De la eu la eu distanţa
e acoperită de moarte.

Cade înapoi simţământul
plecării din sine însuşi.
Eu sunt cel care păzeşte poarta
ca nu cumva eu însumi să fug.

Ah, deci singur ah, deci înăuntru
înspre mine, dinspre mine,
cerul cel mai depărtat e coasta
de întunecime."

Nichita Stănescu, pe care nu-l părăseşte niciodată vocaţia de comediograf — nici chiar atunci când mâna unui zeu tragic se

odihneşte pe umărul lui — încearcă să creeze un mic spectacol (să-i spunem: *gâlceava sinelui cu sinele*) în care, pe lângă rolul de regizor, îndeplineşte şi pe acelea de actor şi spectator.

Într-un frumos articol (*„Sinele" fugar*), Valeriu Cristea a analizat fazele acestui spectacol şi a tras judecăţi drepte despre semnificaţiile lui. Prin *sine* trebuie să înţelegem, în fond, fiinţa paradoxală, sucită, anormală a poetului, în care se ascunde, spune Nichita Stănescu undeva, *un maţ de zeu*, dar, trebuie să adăugăm numaidecât, şi o minte de diavol. O minte rea, tăgăduitoare, deprinsă cu speculaţia. Ea fabrică probleme fără soluţii şi pune pe zeu în situaţii imposibile.

Toate aceste metafore vor să prefigureze, în fond, condiţia neobişnuită a poetului modern, a cărui dramă mai subtilă e de a nu-şi putea depăşi condiţia şi de a nu-şi regăsi identitatea:

„Smuls din copilăria comunicării
Sinelui cu sine,
albul enorm al meu, de Moby Dick
se lasă harponat. Prieteni, voi — cârji de noapte
ale Eterului Şchiop."

(În Grădina Ghetsimani)

La imaginile dinainte se adaugă şi aceea, mai veche în poezie, a lui Isus din noaptea trădării. Pe poet îl trădează mai întâi prietenii, apoi timpul şi lucrurile, iar la urmă de tot (iată o latură argheziană a lirismului lui Nichita Stănescu!) cuvintele golite de sens. Moartea e o însingurare absolută, nunta tristă a „celui mai cel singur... cu ce nu există".

A doua temă a *Necuvintelor* e tentativa de a lua în stăpânire universul *dinafară*, după eşecul de a pune ordine în universul *dinăuntru*. Evaziunea din *sine* nu-i posibilă, Iacob se va lupta în veci cu îngerul, dar obiectele dinafară pot fi înţelese, stăpânite, încorporate? Poetul se defineşte nu numai prin idealurile lui estetice, dar şi prin raportul pe care îl stabileşte cu lucrurile. Mecanismul imaginaţiei e în strânsă legătură cu modul de a *aborda*

obiectele. Ce e, în fapt, poezia, dacă nu o definire ideală a lucrurilor? La Nichita Stănescu abordarea obiectului echivalează cu apropierea şi fixarea lui în bătaia ochiului. Pentru alţii, esenţiale sunt pipăitul, sonoritatea, învăluirea, penetraţia şi absorbţia, pentru autorul *Necuvintelor* fundamentală este *privirea*. El este un liric al *transparenţei*. Legătura se face prin privire şi instrumentul acestui demers este ochiul. Străpunse de privire, obiectele devin translucide, abstracte, îşi pierd corporalitatea. De la un punct, ele devin simple figuri geometrice. Universul, în genere, se decantează şi capătă lumini şi transparenţe noi. Nichita Stănescu este un borealic şi (l-am numit odată) un serafic, care pune peisajelor sale polare rame groase, sofisticate. Să urmărim acest aspect. Într-un loc (*Lupta ochiului cu privirea*) poetul notează:

„O, el, el n-are gură,
el are un ochi în loc de gură,
el se hrăneşte cu priviri“

şi, mai departe, imaginând un univers invadat de ochi sfredelitori (sugestie dată de tablourile lui Ţuculescu):

„văzui că totul e dinafară înăuntru
şi, ochiul e cel mai adânc, din trupul meu.
Din ea, vederea curge-n mine
cel mai îndepărtat, cel mai departe.

Nările tot un ochi îmi sunt, un ochi
pentru o lume mai apropiată
ca şi timpanul, ochiul orbului, ca şi
tăcută limba — ochi gustând
ceea ce ochii mâinii văd numai îmbrăţişând
Ochi în descreştere, privind
de dinafară înăuntru,
iar dinăuntru în afară
numai cuvinte
oarbe,
lent şlefuite de mişcarea mării.“

Este aici o mică *estetică a privirii*. Simţurile intră în contact cu obiectul, dar numai în măsura în care furnizează date necesare ochiului. Ochiul le primeşte şi le prelucrează pentru a fixa o imagine (*vedere*) pe care o transmite în interior (*vederea curge-n mine*) şi acolo e preluată de alt ochi, ochiul spiritului (*ochiul cel mai adânc*).

Dar există un întreg scenariu al ochilor şi al privirii. Stelele au câte un ochi în frunte, un zeu cu un singur ochi trage de mână pe autorul ce joacă un curios meci, având în loc de minge capul unui câine decapitat. O femeie chestionată tace ca un zid şi numai o dată zidul deschide *un ochi mare, albastru* şi-apoi îl închide. Un râu ce curge într-o oră nepământeană şi, desigur, sentimentală (*Şirul de ochi*) ia înfăţişarea unui şir rece de ochi („cu câte un peşte sprânceană...“)

Starea de contemplaţie e starea în care poetul se abandonează privirii lui:

„Culcat peste privirea
mea, dreaptă, caldeeană.“

În fine, Nichita Stănescu *vede cuvinte* cum alţii văd idei şi numeşte, într-un loc, poezia *lacrima unui ochi necunoscut*:

„Poezia este ochiul care plânge
ea este umărul care plânge
ochiul umărului care plânge
ea este mâna care plânge
ochiul mâinii care plânge
ea este talpa care plânge
o voi, prieteni,
poezia nu este lacrimă
ea este însuşi plânsul
plânsul unui ochi neinventat
lacrima ochiului
celui care trebuie să fie frumos,
lacrima celui care trebuie să fie fericit.“

Nu trece neobservată în aceste poeme intelectualizate absenţa culorii. Însă culoarea, ne spune chiar poetul, e o *făţărnicie* a *luminii*. Ea împiedică privirea să străbată obiectul şi să-l aducă, pe această cale, la condiţia transparenţei.

* * *

În dulcele stil clasic (1970) arată un Nichita Stănescu mai tandru şi sentimental şi, până la un punct, mai retoric. Un ochi lăuntric se deschide şi în aceste versuri congestionate de idei, dar ceea ce domină este jubilaţia şi afectarea unei mari suferinţe erotice. Sub acest aspect, poemele îşi merită titlul. Mai speculativ şi cu o metaforă mai abruptă, Nichita Stănescu pune în versuri *ah*-ul şi *oh*-ul lui Ienăchiţă Văcărescu şi varsă cu prefăcătorie lacrimi în nişte jălalnice romanţe de o simplitate rafinată. A spune însă că poetul renunţă la temele lui şi că *dulcele stil clasic* înseamnă o întoarcere la figuraţia poetică tradiţională este mult.

Întâiul ciclu (*Unsprezece feluri de a-ţi pierde lumea*) este independent de restul volumului şi meditează în jurul unor noţiuni pe care le-am mai întâlnit în versurile lui Nichita Stănescu: *sinele*, îngerul ca simbol al creatorului, teroarea de diviziune, un acut sentiment al timpului etc. Lăsând orice determinare deoparte şi privind strict estetic lucrurile, să observăm plăcerea lui Nichita Stănescu de a vehicula această metaforă cu mai multe înţelesuri. *Sinele* poate fi conştiinţa materiei sau arhetipul, fiinţa misterioasă din adâncurile elementului, după cum *sinele* poate fi (s-a putut vedea în *Necuvintele*) *dublul* rebel, creator. Într-un mic poem cosmogonic (*Izgonirea din rai*) sinele izgoneşte *sinele-bolnav* şi acesta, având vocaţia creaţiei, naşte râurile şi pădurile, munţii şi mările:

„Ce avem lichid pe pământ
e trupul sinelui sfânt
tot ce e apă curgătoare
e trupul lui în închisoare.

Tot ce e loc cu apă sălcie
e sprânceana lui vie.
Oceanul numit Pacific
e lăbărţarea fostului buric.
Şira spinării...
drumul în valuri al sării.
Făr-de-greutatea absolută, însă
e pururea plânsă.
Ea ar putea să izgonească munţii de piatră
din inima ei idolatră —
şi atunci munţii ar rătăci
către planeta «I».
«I» este planeta cea mai grea
iubindu-se numai pe ea."

E, aici, o pură speculaţie, un joc de termeni, sau o conştiinţă mai profundă a complexităţii universului? Poemele păstrează, în această privinţă, o nehotărâre, o cultivă chiar, punând gândurile cele mai profunde şi metaforele cele mai pline de sens în vecinătatea jocurilor verbale, delicioase şi gratuite. Căci, muntean, Nichita Stănescu nu dispreţuieşte *spectacolul* în poezie, moftologia, combinaţia vocabulelor insolite. Până a ieşi la iveală, şi sub înfăţişarea lui cea mai pură, lirismul se hrăneşte, ca şi calul răpciugos din basm, cu jăratecul cuvintelor. În privinţa lor, Nichita Stănescu îşi ia libertăţile cele mai mari. El îndoieşte fraza şi schimbă terminaţia cuvântului, caută forma arhaică sau inventează, când este cazul, un termen cu o sonoritate nouă. Zice: *vergură* şi *trimbulind, lângă linga, mai capră şi mai apă rece, mai de cal* şi *mai de şapte, mai „R" şi mai „E"*, jucându-se, fireşte, dar cu aerul cel mai serios de pe lume.

Fluenţa poemului este uneori întreruptă de asemenea răsfăţuri verbale în care Nichita Stănescu pune multă inteligenţă, pricepere tehnică şi, cum am spus, şi multă gratuitate.

Cele *Unsprezece feluri*... din întâiul ciclu al volumului sunt, în fapt, douăsprezece poeme reflexive şi fantastice. Am citat mica

fabulă cosmogonică *Izgonirea din rai*. Să cităm şi poemul *Moartea păsărilor*, unde apare, pentru prima oară în acest volum cu mulţi îngeri, păsări şi cai năzdrăvani, imaginea întâiului înger spânzurat de propriul lui har. Îngerul este albatrosul lui Nichita Stănescu şi, ca şi acolo, vrea să sugereze condiţia creatorului. Însă simbolul sugerează şi o teroare a grotescului. Se înnorează cu păsări şi peste capul îngerului sugrumat de vocaţia lui cade o ploaie de ouă sparte. Plouă torenţial cu albuşuri şi gălbenuşuri, aerul însuşi luând înfăţişarea unei mizerabile paste.

Un vechi simbol poetic este lupul singuratic. Nichita Stănescu îl introduce şi pe acesta într-o ramă fantastică. Lupului sceptic şi mândru din poemul lui Alfred de Vigny îi ia locul un lup visător şi delirant, un simbol poate (*Despre lupul singuratic*) al timpului devorator. Lupul lui Nichita Stănescu se hrăneşte cu creieri de înger şi visează întinderi borealice, într-un timp indeterminat. După lup, vine leul. Acesta năvăleşte în poem (*Pierderea cunoştinţei prin cunoaştere*) însoţit de o turmă transparentă, scoţând — ce ciudat! — urlete străvezii.

Înţelesul mai adânc al acestor tablouri animaliere, de un fantastic terifiant, este condiţia creatorului de artă, figurată de Nichita Stănescu în acest chip mai complicat, cu multe naivităţi studiate.

Rafinamentul este şi mai evident în poeziile erotice, nişte cântece — cele mai multe — tânguitoare şi prefăcute. Ele sunt adresate unei *domnişoare-doamne* pe care poetul o numeşte, cu metafora lui Ienăchiţă, *canare*. Ca şi acesta, se dă de ceasul morţii, acuză dureri insuportabile, jură pe cer şi pe pământ pentru a îmblânzi inima neîmblânzită a femeii. Florile vechii retorici amoroase sunt montate în versuri de o ironie cordială. Murmurul dulce al canarului devine cercel şi cercelul este fixat cu mândrie la urechea stângă. Mai modern şi cu o viziune mai atroce poetul visează, în altă parte, iubita în chip de iapă alergătoare prin poiene (*Doi cai*). O altă imagine (*A mea*) înfăţişează eternul cuplu într-un decor

casnic, fără sublimităţi. Femeia pregăteşte zeama acră pentru întoarcerea bărbatului beţiv şi-şi întinde părul negru de la uşă spre pat (şi cu această imagine nouă coaja dinainte a poemului este aruncată!), pentru ca:

„să nu greşească bărbatul niciodată
drumul predestinat."

Însă, de obicei, elegia se purifică şi portretul devine vaporos, imaterial:

„...de ce nu m-aş putea uita înfiorat
la braţul tău suav, când dormi,
atât de bine tu mirositoareo,
cu ochi închişi, enormi.
De ce n-aş crede că vin zeii
călări pe lungi miresme
ca să-şi depună umbra lor
la tine pe glezne...
De ce n-aş crede că exişti
tu ce respiri în unde,
tu singură, văzuto doar cu ochiul
triunghiular, din frunte."

Într-o manieră asemănătoare sunt compuse şi celelalte balade şi romanţe din volum — unele de-a dreptul excepţionale (*Sete, Şi adevărată — şi jucată, Scurtă baladă, Miezul nopţii* etc.). În vechile tipare ale speciei, Nichita Stănescu pune o ingenuitate şi o putere de figuraţie nouă. El spiritualizează, dar cu discreţie, cântecul erotic:

„Se dizolvă în mine, încet,
chipul tău de piatră solubilă
o, tu, dansând un menuet,
pururea nubilă.
Mă vor bea, cândva, zeii
şi vor simţi în mine gustul tău,
cândva, când întomna-se-vor teii
de sete şi de rău.

Dar încă mai ninge, încă mai ninge
cu tine în mine rămân îngheţat
...suavă meninge
şi somn tulburat."

Poetul tulbură de regulă desenul iniţial şi transformă melancolia în angoasă. El simte în aceste clipe apăsarea lui „s" din *sunt* (obsesie veche la Nichita Stănescu) şi aude în preajmă zboruri de îngeri negri. Poemele *în dulcele stil clasic* îşi schimbă, atunci, ritmul şi renunţă la ornamentaţia veche: devin speculative şi abstracte, totuşi nu atât de abstracte ca să nu se înţeleagă inconformismul lor fundamental. Ştiinţa, sau poate şiretenia lui Nichita Stănescu este a se face că se joacă cu nişte jucării ce se cheamă: univers, destin, existenţă, iubire, moarte, singurătate etc.

O prelungire a acestei poezii arlechineşti, cu *râsul* dat mai mult în *plâns*, este *Belgradul în cinci prieteni* (1972), unde găsim, lângă multe lucruri vechi, şi acest *Ritual* goliardic, întristat de viziuni biblice:

„Plâng în faţa cifrei cinci —
cina cea de taină fără şase.
Unde sunteţi voi cei care sunteţi,
iară voi cei care nu mai sunteţi,
unde sunteţi?
Rupeţi deci cuvântul, este trupul meu.
Sânge poate va şi curge din silabă.
Pentru voi voi face vin din V şi I
şi blândeţe dintr-un trup barbar.
Mă sărută cine mă sărută.
Eu rămân cu voi cei unsprezece.
Suntem cinci de faţă, şase au plecat;
cina cea de taină plânge-n faţa cifrei cinci.
Se întemeiază astăzi pierderea,
durerea, plecarea."

Nichita Stănescu se repetă, cu talent, dar se repetă: primeşte pe îngeri ca pe ambasadorii unei alte lumi (lumea tiparelor pure), vede o pasăre care ouă în timp ce zboară şi ascultă *vorbirea*

pietrelor care zic „mai piatră suntem“. De remarcat este violenţa aparentă a imaginilor (aparentă doar, pentru că gândul din interior nu este zdruncinat în „întemeierile“ lui) din câteva poeme spuse la urechea convivilor: paharele sunt trupurile în care se scurge „ciorba de înger fiartă rău“, un prieten sârb bea din orbita golită de „zeama ochiului“ etc. Cum se vede, poetul nu mai are greaţă, la această oră bahică belgrădeană, de universurile lichide.

Nici structurile poemului nu rămân aceleaşi, ritmul devine astmatic şi, furat de muzica silabelor, poetul delirează:

„E vinovat cuvântul sunt
că sunt.
Fă-mi Doamne un pat
din trupul rechinului.
El să-mi fie pernă,
el să-mi devoreze somnul
când dorm, când Domn,
când Drrrum şi Bum şi Bang.“

sau rupe, pur şi simplu, discursul poetic pentru a introduce un dialog exasperant de prozaic:

„Na/Nu vreau. /Ia./Nu iau.“

Este riscul pe care şi-l asumă numai cine ştie bine puterea cuvântului şi cunoaşte până la plictiseală tehnica versului. Atât de bine încât îşi permite să o dispreţuiască. Adoptă limbajul anti-poeziei pentru a odihni instrumentele poeziei:

„Generalul a zis:
«Cine nu năduşeşte antrenându-se
nu pierde sânge luptându-se.»
Doctorul a zis:
«Ai R. H.-ul negativ,
dar nu fi foarte îngrijorată.
Cunoaştem cazuri când
cu trecerea timpului el îşi revine.»

Primarul taie panglica.

Moaşa taie ombilicul.
Alexandru Macedon taie nodul gordian.

Elada, Elada,
dar câţi mai vorbesc astăzi
adevărata limbă greacă?

...Când El se-nvârte în jurul Lui
transportându-ne."

Aici şi în alte fragmente, Nichita Stănescu face în chip calculat o *poezie a disonanţelor*, mizând totul pe puterea „laserului lingvistic" de a ajunge la idee trecând prin roca propoziţiilor banale.

Măreţia frigului (1972) cultivă în chip programatic acest lirism al rupturilor la nivelul limbajului. Autorul introduce masiv dialogul şi dă, în genere, confesiunii o structură dilematică. Un poem este în întregime o succesiune de interogaţii:

„Trăim un prezent pur?
A trăi înseamnă timp?
Timpul este tot ceea ce nu înţelegem?
Timpul este tot ceea ce nu suntem noi?
Există timp acolo unde nu este nimic altceva?
Timpul este fără să fie?
Timpul este însuşi Dumnezeu?
Timpul are viteze inegale?
Timpul are viteză?
Timpul este o vorbire?
Timpul există în sine —
sau este un martor fix?
Inima mea bate în timp?
Sunetele, mirosurile,
pipăitul, gustul, vederea
sunt chipuri ale timpului?"

un altul (*Strigăt*) roteşte aceleaşi vorbe, şi cine aşteaptă de la poezie un simbol, o sugestie oarecare, se uită la ele ca la o scamatorie:

„Eu? întrebă iarba / Eu? întrebă căcănarul / Eu? întrebă vulturul/ Eu? se forţă piatra să vorbească/ Eu? întrebă întrebarea/ Eu? se schimonosi limba smulsă / Eu? întrebă Eul /Eu? nu cumva eu?/ Nu cumva eu?/Nu cumva eu?/ Nu cumva eu? / Nu cumva eu? / Eu?/ Eu?...“

Estetica veche a corespondenţelor este prelungită în planul limbajului. Nichita Stănescu extinde graniţele *limbii poezeşti*, vrea acum *o limbă a vederii* şi caută nu muzicalitatea sunetului, ci culoarea şi misterul semnelor. Alfabetul este luat, literă cu literă, şi din consultarea lui iese o poezie de nuanţă ermetică (un ermetism afectat):

„Rază violentă numai,
şi numai
pentru A, pentru Ai,
pentru Nu,
U!
Cât îmi este de urât
şi de frumos cât îmi este
U!“...

A lega destinul uman de anumite semne grafice intră în prevederile tuturor ştiinţelor oculte. Nichita Stănescu nu-i totuşi un spirit cabalistic, lirismul lui iniţiatic trage spre spectacol, învârtirea pe degete a silabelor este o gimnastică frumoasă în sine, ca saltul acrobatului sau cursa atletului. O luptă cu secundele, o aventură care nu mişcă temeliile lumii, sublimă în absoluta ei gratuitate. Totuşi, poezia nu poate întârzia în răsfăţ, jocul oboseşte ideile şi, poet până şi în actele cele mai nepoetice, Nichita Stănescu nu întrece măsura sau, când o întrece, se grăbeşte să schimbe sensul spectacolului.

Măreţia frigului are toate atributele unei poezii (ar zice G. Călinescu) superior minore: rafinament formal (prin sfidarea prozodiei tradiţionale), reluarea vechilor motive în mici piese imperfecte, şi asta din voinţa poetului care face din imperfecţiunea stilului un stil. Aceste jocuri cu morfologia limbii nu pot eluda tristeţea care se insinuează:

„Ce animale au murit
Când s-au scris prima oară cuvintele?
Ce nechezat a părăsit botul calului
de drag de şoldul tău?
Ce ţipăt au avut libelulele peste care
s-a prăbuşit o secundă veche?
Din ce gură de leu s-a smuls litera A
cea mai nearipată
singura care zboară?
Ce limbi de fiare-n omorâre
rupte au fost ca să se scrie scrisul lui iubire.“

Bizantinul Nichita Stănescu, desfătat de vorbe, începe să ia vorbele în serios şi să vadă în oglinda lor suferinţa trupului, de pildă, de a trece spre moarte:

„Putrezeşte calul răsturnat în câmp,
lacrima care n-o plâng,
putrezeşte peste cer
ziua cea de ieri
şi decade peste noi
al luminii trist noroi
şi te duci tu trupule
o dată cu trupele
ale viermilor
şi ale iernilor...
ale florii de zăpadă
care nu mai vrea să cadă.“

sau suferinţa mai abstractă a trecerii lui *Astăzi* spre *Mâine*, comunicată într-o mică fabulă din care a fost îndepărtată morala:

„Prinţul căzând de pe cal
striveşte-n cădere un înger
E sentimentul total
pentru care azi sânger.

E steaua cea rea, e steaua cea gri,
e steaua cea verde
marele A şi marele I
azi mă vor pierde.

Însă spun totul, astăzi, chiar totul,
şira cea rece de câine,
urâtele labe şi botul
lui Astăzi lătrându-l pe Mâine.“

În finalul unui poem, Nichita Stănescu anunţă, solemn, că „Poezia nu se scrie cu cuvinte“. Şi asta după ce dă o raită prin matematica poetică şi ciocăneşte cifrele pentru a auzi sunetul lor existenţial. Şi mai face ceva, urât, ca memorabilul Goe:

scuipă pe cifra 1, plânge pe 1 şi-i mai dă şi un picior în spate!

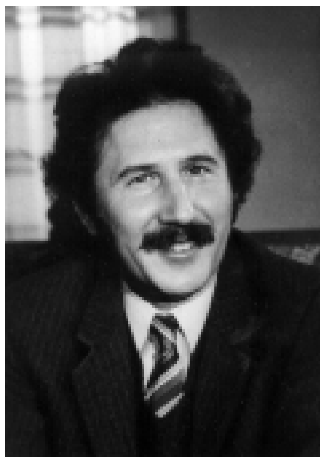
Actul de profanare a numerelor este lămurit în alt poem (*Altă matematică*). Să-l numim *un poem al corelaţiilor imposibile*, născut din nemulţumirea faţă de imperfecţiunea instrumentelor raţionale. Ipoteza poetului produce stupoare:

„Noi ştim că unu ori unu fac unu,
dar un inorog ori o pară
nu ştim cât face.
Ştim că cinci fără patru fac unu
dar un nor fără o corabie
nu ştim cât face.
Ştim, noi ştim că opt
împărţit la opt fac unu,
dar un munte împărţit la o capră
nu ştim cât face.
Ştim că unu plus unu fac doi
dar eu şi cu tine,
nu ştim, vai, nu ştim cât facem...“

apoi ipoteza paradoxală devine posibilă pentru că numai poezia cunoaşte limba care poate pune în relaţie un inorog cu un înger. Limba *Utopiei*, limba relaţiilor şi corelaţiilor invizibile. În *11 Elegii*, Nichita Stănescu ducea gândul subiectivităţii dincolo de marginile lui; în *Oul şi sfera*, *Laus Ptolemaei* trece printr-o criză de identitate (a sa şi a poeziei) şi cercetează cu nelinişte două concepte: *sinele* şi *cuvântul* redefinindu-şi fiinţa existenţială în funcţie de ele; în *Măreţia frigului* el pătrunde în viscerele limbajului pentru a descoperi secretul legăturilor interioare, după ce încercase legăturile lui exterioare (cu matematica, lumea obiectelor etc). Descompunerea limbajului duce însă la o nouă comunicare, căci, din contactul cu aceste axiome, spiritul nu face decât să-şi determine puterea şi condiţia. Toate aventurile spirituale ale lui Nichita Stănescu sfârşesc în acelaşi fel: în aproximarea, eterna aproximare a *sinelui*, „cogito"-ul poeziei sale, centrul gânditor al acestei Utopii, opera unui mare poet.

Marin SORESCU

1936—1996



IRONIE, FANTEZIE, POSTMODERNITATE

Este inutil să ne întrebăm, cum face recent cineva, dacă poezia fantezistă, ironică pe care o scrie Marin Sorescu(1936-1996) are sau nu o justificare estetică mai înaltă. Justificarea trebuie să existe din moment ce există poezia. Însă noi suntem de la o vreme foarte sceptici şi, pe cât de îngăduitori şi plini de mulţumirea cea mai adâncă ne arătăm faţă de complicatele versuri abstracte, inintelibile nu o dată, pe atât de temători şi nehotărâţi suntem faţă de poemele ce se adresează în chip mai direct simţului nostru liric. Este aici o înfumurare şi o neştiinţă. Mulţi cred că poezia este ceea ce se ascunde înţelegerii noastre, confundând inefabilul cu insolitul şi stupoarea cu emoţia lirică. Că există o poezie a

inexprimabilului şi că un vers bine făcut nu este încă poezie rămâne un fapt incontestabil. Sunt mulţi autori care au conştiinţa versului, dar foarte puţini ajung la conştiinţa poeziei. Însă inexprimabilul nu este în afară de orice noţiune de cunoaştere. Aş spune chiar că inefabilul este un atribut al clarităţii. Numai în oglinda unei ape limpezi lucrurile capătă forme şi dimensiuni ireale, ne dau, cu un cuvânt, o sugestie de viaţă misterioasă într-o încrengătură de regnuri neştiute, incitante pentru spiritul nostru surprins de a nu mai distinge, sub acest strat de masă lichidă, deosebirea dintre vegetal şi animal, verosimil şi neverosimil, existent şi inexistent.

Senzaţia de inefabil apare atunci când există şi senzaţia unui efort extraordinar de limpezire a sensurilor. O strofă de un ocultism calculat nu trezeşte în noi acel sentiment înalt de uimire şi miracol pe care ni-l pot da, de pildă, nişte versuri clare şi muzicale. Fiind mai limpede, poezia lui Bacovia nu-i mai puţin profundă şi misterioasă decât poezia de simboluri enigmatice a lui Barbu. Scriind în respectul sintaxei obişnuite, fiind, pentru unii, dezolant de clar, Arghezi nu este — pentru cine ştie să citească — mai mic filozof decât Blaga, poet al ceţei şi al umbrei din lucruri.

Spunem toate acestea deoarece este răspândită printre tineri ideea cum că o poezie clară ar fi sub condiţia marii poezii. Această credinţă este cel puţin tot atât de falsă ca şi aceea care decide că o poezie pe care nu o înţelegem de la prima vedere şi în totalitate nu poate fi o poezie superioară. Teribilă prejudecată! Claritatea, în poezie, este de multe ori înşelătoare şi numai naivii cred că înţelegând logic versul, să zicem, liminar din *Odă în metru antic* („Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată“) au şi intuit poezia lui. Dincolo de suprafeţele netede şi limpezi ale versului sunt adâncimi ce păcălesc ochiul nedeprins cu asemenea ascunzişuri.

După acest lung ocol, să revenim la poezia lui Marin Sorescu, autor cu mare ecou la public. Acest succes pune pe mulţi pe

gânduri, inutil însă, pentru că popularitatea, ca şi impopularitatea unui scriitor, nu spune încă nimic despre valoarea lui. Poemele lui Marin Sorescu sunt citite într-o mai mare măsură decât poemele altor tineri, şi este explicabil de ce. El face o poezie de comunicare directă şi găseşte totodată o cale spre public. Mărturisesc că preţuiesc acest efort şi-l consider un semn de inteligenţă din partea poetului, pentru că, într-o epocă în care există în lirică un ermetism ameţitor şi, în fond, atât de calculat, el simplifică versul şi-i descreţeşte fruntea. Condiţia este ca această simplificare să nu coboare sub o anumită limită, iar versul simplu şi limpede să nu devină simplist şi superficial. Marin Sorescu ştie, ca şi noi, la ce primejdie se expune cel ce scutură versul de toate podoabele şi mizează numai pe forţa unei expresii precise, incisive.

Marin Sorescu a debutat cu un volum de parodii: *Singur printre poeţi* (1964). Un nou Topârceanu!, a spus de îndată critica literară, şi formula a urmărit multă vreme pe autor. Adevărul este că parodiile lui Sorescu folosesc procedeul pe care G. Călinescu îl numea odată „uitarea în model“, semnul, tot după G. Călinescu, al clasicei inspiraţii. Inteligenţa şi talentul parodistului superior constau în evitarea pastişei care duce, invariabil, la simpla poezie umoristică. Operând cu elemente ce au fost o dată folosite în vers, el trebuie să construiască în aşa chip noul poem, încât să depăşească simpla caricatură şi să dea sentimentul de gravitate estetică în comic. Cei mai mulţi parodişti ridiculizează o slăbiciune, un tic stilistic şi scot efecte umoristice din exacerbarea acestor laturi, liricii adevăraţi (creatorii) se folosesc de instrumentele parodiei pentru a suprapune propria lor viziune peste un peisaj liric constituit. Marin Sorescu este unul dintre aceştia. Parodiile sale arată imaginaţie lirică bogată şi o virtuozitate tehnică ireproşabilă. Nu trece neobservat spiritul lor critic. Într-un loc ia în râs familiaritatea nepotrivită cu care o poetă contemporană vorbeşte despre cosmos (*La Marte*), în altul pastişează (şi surpă din interior) modul solemn cerebral de a vorbi, în lirică, despre lucrurile banale şi a

spiritualiza elementele derizorii (cravata ca o „fâşie de cosmos“, „singura certitudine cu nod“ etc.). Nu se poate, totuşi, insista în această direcţie, pentru că parodia nu poate trăi esteticeşte numai din bagatelizarea platitudinii literare.

Efectul este mai profund liric când autorul de parodii, luat de valul imaginaţiei, adaugă, creează în marginea unui text o nouă partitură, fără a tulbura prea mult gravitatea simbolurilor. Ironia nu mai umbreşte frenezia bucolică în poemul *Sentimentul fructelor şi al legumelor* (după Ion Horea). Poemul trăieşte, artisticeşte, independent de model:

„Şi-ntârziind cu ochiul timid pe câte-o doamnă,
Bronzată ca o prună, cărnoasă ca o toamnă,
Ce cumpără verdeaţă, mă-ncearcă-un gând anume,
Un dor — un dor de fructe şi unul de legume.
Pss! Degetul la buze dacă ţi-l duci, auzi
Cum seva face valuri prin duzi şi cucuruzi.
Chiar în minuta asta pe-al şesului porthart
A mai căzut o nucă şi-un turchestan s-a spart
Ca un obraz de soare, cu schije de miresme,
Rănindu-te cu sâmburi din suflet pân-la glesne...“

Verva, comicăria limbajului — armele obişnuite ale parodistului — le descoperim uşor în versurile lui Marin Sorescu, ironist subţire cu o capacitate de invenţie verbală remarcabilă, aici şi în poemele ulterioare. Stilul arhaizant, de un pitoresc erudit abuziv, dintr-o traducere din Villon, îi inspiră o pastişă foarte reuşită, cu un glosar, la urmă, de un calculat comic al absurdităţii:

„Ipac o hoaşcă războită
Cu negi robuşti, dormind pre ea,
A fost Margot, cea mai râvnită
Din fâţele cu malotea?
Se scaldă-n ploi, belşug zoi strâns-a
Şi cearc năstrape de lichea,
Căci fieri de viezure-s într-însa,
Dar unde e Margota mea?“

Cu *Poeme* (1965), Marin Sorescu trece la alt stil liric, nu lipsit de ironie nici acesta, dar într-o comunicare mai directă şi situat în inima temelor mari. El câştigă de la început adeziunea lui G. Călinescu: „Fundamental, Marin Sorescu are o capacitate excepţională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile şi latura imensă a temelor comune. Este entuziast şi beat de univers, copilăros, sensibil şi plin de gânduri până la marginea spaimei de ineditul existenţei, romantic în accepţia largă a cuvântului."

Critica tânără n-a mers, totuşi, în această direcţie de interpretare. Pentru ea, Marin Sorescu nu este un romantic, ci un spirit demitizant în poezie. Numele lui Prévert a luat locul lui Topârceanu în comentariile critice, spre iritarea autorului care se vedea, astfel, pentru a doua oară răstignit pe o formulă. Prin *witz*, Sorescu este, într-adevăr, un spirit romantic, dar din clasa aceea pe care o prevedea Friedrich Schlegel: „trebuie să ne ridicăm deasupra poeziei noastre şi ceea ce adorăm să putem distinge în minte: altfel ne-ar lipsi simţul pentru totalitatea lumii." Ironia a devenit, în orice caz, una din armele poeziei moderne, ameninţată de o prea mare concentrare de mituri.

Marin Sorescu nu evită marile simboluri lirice, dimpotrivă, le caută în praful banalităţii cu ştiinţa şi abilitatea cu care mitologul caută elementul sacru camuflat în faptele profane. „Funcţia poeziei — spune într-un loc autorul — e mai degrabă una de cunoaştere. Ea trebuie să includă filosofia. Poetul ori e un gânditor, ori nu e nimic (...) Poetul autentic e un filosof şi mai mult decât atât: el posedă în plus intuiţia. Gândurile lui, spaimele, tristeţile sunt transformate într-un instrument de cercetare. Lentila, tubul, cunoştinţele despre aer devin telescop care scrutează cerul. Cred că un poet genial poate descoperi numai prin intuiţie poetică o nouă stea, care mai apoi să fie confirmată de savanţi, prin calcule de parametri. E tot ce poate da poezia. Gustul său final e totuşi amărăciunea. Asta nu înseamnă pesimism, ci numai luciditate. Trăieşte în cunoştinţă de cauză" (*Tinereţea lui Don Quijote,* Postfaţă).

Curios, cei care contestă poezia lui Marin Sorescu îi reproşează tocmai absenţa unei filozofii lirice originale. Însă originalitatea în poezie nu poate fi decât de un singur fel: prin profunzimea comunicării, prin capacitatea expresiei de a sugera raporturi nevăzute dintre lucruri. Sorescu este un intelectual serios care meditează la ceea ce scrie şi scrie învăluind tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei. A pune aceste noţiuni în raporturi insolite este tehnica lui. În configuraţia ei intră şi un element de absurd calculat, acela care facilitează pătrunderea paradoxului în poem.

Lucrurile merg, atunci, cu capul în jos, la suprafaţa versurilor. În adâncul lor, filozofia este însă limpede, pe cât de limpezi pot fi, în ambiguitatea lor funciară, simbolurile poeziei. A spune că locuieşti într-o roată pare la prima vedere o extravaganţă. A vedea însă, din această perspectivă, universul într-o rotire ameţitoare înseamnă a sugera un sentiment teribil de fragilitate cosmică. Printr-o normală raportare la destinul individului, lectorul intuieşte exact sensul parabolei:

„Locuiesc într-o roată,
Îmi dau seama de asta
După copaci.
De câte ori mă uit pe fereastră
Îi văd
Când cu frunzele-n cer,
Când cu ele-n pământ.

Şi după păsări
Care zboară
Cu-o aripă spre sud
Şi cu-o aripă spre nord.

Şi după soare
Care-mi răsare
Azi în ochiul stâng,
Mâine-n cel drept.

Şi după mine
Care când sunt,
Când nu mai sunt."

Se observă, aici şi în celelalte poeme, raritatea metaforei ornante. Poemul, în întregime, devine o metaforă bine disimulată, în interiorul ei însă limbajul este cât se poate de precis. O comunicare aproape albă, cu toate atributele oralităţii. Marin Sorescu formulează, şi teoretic, un program al lirismului despovărat de podoabele figuraţiei: „poezia trebuie să fie concisă, aproape algebrică. Urmăresc mişcarea literară din mai multe părţi şi am impresia a observa această tendinţă a poeziei moderne. Nu spre comparaţie, ci spre metaforă".

Metafora poate veni de pretutindeni. Marin Sorescu justifică, în fond, ideea, răspândită printre suprarealişti, că orice lucru e poetic. Universul este un sistem de semne. Solitudinea e figurată de poetul romantic prin mitul geniului exilat fie pe uliţele mediocre ale vieţii, fie într-un decor cosmic grandios. Poetul modern caută un cadru mai modest, cei patru pereţi ai mansardei sordide îi ajung. Marin Sorescu imaginează (după o idee luată, poate, din Eugen Ionescu) o lectură în faţa scaunelor goale (*Capriciu*), pentru a sugera imposibilitatea comunicării şi, prin ea, senzaţia de singurătate. Totul este spus fără patetism, fără sarcasm (care ar trăda o iritare abia stăpânită), într-un limbaj de o falsă neutralitate. Ici, colo un cuvânt, o nuanţă disonantă într-un discurs jovial:

„În fiecare seară
Strâng de prin vecini
Toate scaunele disponibile
Şi le citesc versuri.

Scaunele sunt foarte receptive
La poezie,
Dacă ştii cum să le aşezi.

De aceea
Eu mă emoţionez,
Şi timp de câteva ore
Le povestesc
Ce frumos a murit sufletul meu
Peste zi.

Întâlnirile noastre
Sunt de obicei sobre,
Fără entuziasme
De prisos.

În orice caz,
Înseamnă că fiecare
Ne-am făcut datoria,
Şi putem merge
Mai departe."

Cititorul descoperă, după ce a parcurs un număr de versuri, cifrul lor. În termeni simpli, el ar putea fi rezumat astfel: o negaţie în primul plan al poemului (planul vizibil, planul manifest) şi un sens, în cel de al doilea (planul latent), care contrazice pe cel dintâi. Sau o afirmaţie care subînţelege o contestaţie în interiorul versurilor. Oricum, un *sens întors*, de regulă un înţeles filozofic foarte amar ascuns în mătăsurile ironiei. Estetica veche credea că nu se poate glumi cu marile mituri. Nu poţi privi moartea în faţă, aşa cum nu poţi privi soarele... Se poate, totuşi. Prin geamul afumat al ironiei marile mituri se întrezăresc, uşor mişcate. Iată, într-un poem dezarmant de simplu, sentimentul morţii, văzută ca o boală pe care o capeţi de la naştere. Rilke şi Blaga exprimaseră aceeaşi idee, în alt chip. Sorescu reia tema în termenii unui dialog fără patetism:

„Doctore, simt ceva mortal
Aici, în regiunea fiinţei mele.
Mă dor toate organele,
Ziua mă doare soarele,
Iar noaptea luna şi stelele.

Mi s-a pus un junghi în norul de pe cer
Pe care până atunci nici nu-l observasem
Şi mă trezesc în fiecare dimineaţă
Cu o senzaţie de iarnă.
. . . .
Cred că m-am îmbolnăvit de moarte
Într-o zi
Când m-am născut."

Fuga de lirismul oracular, emblematic, fuga de livresc şi de toate formele retoricii tradiţionale intră în programul acestei poezii. Ceea ce nu înseamnă că îi lipseşte o tensiune interioară şi chiar un patos care vine din acuitatea ideilor. Un exemplu îl constituie poemul *Trebuiau să poarte un nume*, citat deseori şi de admiratori şi de detractori, intrat în manualele şcolare. Fiind vorba despre Eminescu, poetul, urmând calea retoricii obişnuite, ar fi trebuit să caute metafore de sărbătoare: *Ceahlăul, vulturul geniului românesc, Luceafărul* etc. El alege însă o modalitate mai prozaică pentru a traduce sentimentul de evlavie faţă de marele înaintaş. Versul liminar creează stupoarea necesară („Eminescu n-a existat"), pentru ca demonstraţia să fie, mai departe, posibilă: Eminescu este un mit care numeşte o ţară, o istorie şi atitudinile fundamentale ale vieţii unui popor: naşterea, iubirea, moartea etc. Demonstraţie simplă, la îndemâna oricui, dar numai poetul a avut fantezia să descopere în această judecată comună un mare simbol. În acelaşi fel vorbeşte şi despre mitul Shakespeare într-un poem care i-a plăcut lui G. Călinescu.

De la *Poeme* până la volumul *La Lilieci*, când formula lirică se schimbă, Marin Sorescu foloseşte aceeaşi tehnică de a *semnifica*, apropiată, în plan pur teoretic, cu aceea a semiologului. „Textul" lui Sorescu este însă ceva mai dificil: existenţa, universul, destinul individului în relaţiile ştiute şi neştiute. Poemele sunt din ce în ce mai rafinate şi cu o filozofie (meditaţie) ce tinde progresiv spre cercurile largi ale problemei. Unii comentatori îi reproşează lipsa

de implicaţie istorică. Însă poetul se apără, zicând — în chip just — că poezia este prin natura ei implicată în istorie ca planta care trăieşte în apă: „Cei care cer mai multă contingenţă poeziei sunt nişte naivi ori ignoranţi. Neagă prin asta caracterul profund social al artei. Ideea asta o putem ilustra şi altfel. E ca şi când ai pretinde unei privighetori care îşi petrece majoritatea timpului într-un copac să cânte numai *în* şi numai *despre* acel copac. „Tema" arborelui respectiv revine în trilurile păsării? Se poate, dar cine e în stare să-mi demonstreze aceasta, îl rog s-o facă."

Moartea ceasului (1968), *Tinereţea lui Don Quijote* (1969), *Tuşiţi* (1970), *Suflete bun la toate* (1972), *Astfel* (1973) l-au consacrat pe Marin Sorescu ca poet şi au impus un stil de a face poezie. Stilul a creat repede o şcoală, fiind imitată schema lui generală, mai puţin fineţea reflecţiei lirice, mai greu de imitat. Ce surprinde acum este deschiderea mai mare a poemului spre gravitatea existenţei. Mica poantă înveselitoare rămâne în umbră, râsul fin nu mai înşeală asupra naturii serioase a meditaţiei. Sorescu nu mai arată nici o ezitare în faţa marilor teme. Un poem (*Popice*, volumul *Moartea ceasului*) sugerează fatalitatea limitei. Pământul este o popicărie imensă şi traiectoria fiecărei bile este dinainte calculată. În limbaj folcloric asta se traduce prin: destinul *îţi este scris* de la început, cineva din afara existenţei omului decide asupra soartei fiecăruia. Inteligenţa lui Sorescu este de a traduce aceste propoziţii printr-o imagine ce contrastează, formal, cu sensul ei tragic:

„Cineva aruncă bilele
De departe
Şi înseamnă cu cretă
Pe cele doborâte.

E un joc de societate,
Desigur,
Tot atât de frumos
Ca şi armele clasice.

Totul e calculat dinainte
Cu mare precizie,
Numai noi, naivii,
Mai umblăm pe la policlinici.

I-auzi stelele huruind
Înapoi pe banda rulantă,
Deseară vor fi la orizont."

O temă tratată de toţi poeţii citadini şi dezbătută de filozofii existenţialişti este aceea a agresiunii obiectelor asupra omului. Sorescu o prinde într-o metaforă fals mitologică. Fiecare obiect casnic ar fi după el un cal troian din care noaptea ies oştenii furişaţi. Sunt oştenii neliniştii, desigur, care împresoară fiinţa umană. Spune mult acest *creion* simplu:

„În jurul nostru-s cai troieni
În care stau pitiţi oştenii
Şi noaptea ei deschid o uşă,
În jos alunecă pe funii.

Din sticle, haine şi tablouri
Ce le-am adus, naivi, în casă
Coboară cetele vrăjmaşe
Şi-n fruntea lor este un scaun."

Nu există o evoluţie a motivelor, o înlănţuire a *subiectelor*. Imaginaţia aleargă printre mituri şi întâmplări, descoperind poezia acolo unde ne-am aştepta mai puţin. Apoi totul este reluat de la capăt în volumul următor, ca în cunoscutul mit al omului care poartă pe umeri la infinit o imensă stâncă. Poezia devine, atunci, o lungă confesiune despre condiţia omului. Poemele (metaforele) se completează, se amplifică, volumele de versuri formează o imensă bobină. De oriunde apuci firul ei, poţi intra în problematica întregului.

Volumul *Moartea ceasului* pune un mai mare accent pe reprezentarea timpului şi a morţii, dar timpul, destinul biologic al

omului, neantul care-l aşteaptă revin şi în celelalte cărţi, sub alte reprezentări şi altă *stare* lirică. Sorescu, ca orice poet autentic, şi-a creat un univers şi nu înţelege să-l părăsească până nu spune până la capăt ceea ce gândeşte. A fi *altfel* de la o carte la alta nu înseamnă a schimba, automat, stilul şi temele. Numai poeţii fără personalitate îşi pun alte haine stilistice de la un sezon la altul.

Tinereţea lui Don Quijote readuce ideea de joc pentru a o anula prin sensurile grave ale aluziei din subtext. *Tehnica subtextului* este, dealtfel, generalizată. Un poem se cheamă *Jucăriile* şi el exprimă nostalgia de puritate a omului matur. Omul care şi-a pierdut jucăriile este omul care trăieşte suspendat între două necunoscute, năpădit de gerul singurătăţii. Sorescu este foarte abil în a trage concluzii tulburătoare din nişte premise absurde:

„Noi care suntem îngrozitori de mari,
Care n-am mai căzut pe gheaţă
Dintre cele două războaie,
Ori dacă din greşeală am alunecat vreodată,
Ne-am şi fracturat un an,
Unul din anii noştri importanţi şi ţepeni
De ghips...
O, noi cei îngrozitori de mari
Simţim câteodată
Că ne lipsesc jucăriile.

Avem tot ce ne trebuie,
Dar ne lipsesc jucăriile.
Ne e dor de optimismul
Inimii de vată a păpuşilor
Şi de corabia noastră
Cu trei rânduri de pânze,
Care merge la fel de bine pe apă
Ca şi pe uscat.“

Căutând peste tot semne, poetul simte de la un timp şi teroarea de semne. „Semnofobia“ duce la superstiţie. Individul este prizonierul imaginaţiei sale. Realul devine un infern al duhurilor ascunse,

semnele duc gândul spre ideea neantului. Trebuie să intervină din nou ironia pentru a pune capăt acestei simbologii demonice:

„Dacă te-ntâlneşti cu o femeie,
E semn bun, ajungi în rai.
Dacă te-ntâlneşti cu o faţă de masă,
E semn rău, ajungi în sertar.

Dacă te-ntâlneşti cu un şarpe,
E semn bun, moare şi tu ajungi în rai.
Dacă şarpele te-ntâlneşte pe tine,
E semn rău, mori şi el ajunge în rai.
Dacă mori,
E semn rău.

Fereşte-te de acest semn,
Şi de toate celelalte.“

Plăcerea pe care o au toţi poeţii tineri de a întoarce miturile spre sensuri dorite de ei ia la Marin Sorescu forma unei sistematice contestaţii, cu efecte de mai multe feluri. Mitul biblic al izgonirii din paradis, care a inspirat biblioteci întregi de exegeze serioase, este explicat în deriziune prin insaţiabilitatea erotică a primului bărbat. Imaginaţia poetică demolează marile sensuri ale întâmplării sacre: Dumnezeu a confecţionat pe Eva din coasta lui Adam pentru că bărbatul era trist şi nu ştia ce-i lipseşte; învăţând procedeul, Adam începe să scoată din coastele lui mai multe cadâne, ori de câte ori Eva oficială era plecată la piaţă după aur, smirnă şi tămâie. Un „harem (...) intercostal“ — îngroaşă poetul în final ironia lui rea. Pentru a bagateliza total mitul creaţiei în versurile următoare:

„Dumnezeu a observat
Această creaţie deşănţată a lui Adam.
L-a chemat la el, l-a sictirit Dumnezeieşte,
Şi l-a izgonit din rai
Pentru suprarealism.“

Comentarea mitului are, aici, efecte mai degrabă umoristice. Zâmbim ca de o glumă reuşită, resorturile profunde ale mitului n-au fost atinse.

Tuşiţi (1969) se menţine în linia poemelor anterioare, nici un pas înainte, nici un pas înapoi. Poetul a deprins o tehnică ingenioasă şi o foloseşte într-un număr infinit de cazuri. Însă cazurile pot interesa şi poezia poate atinge semnificaţii înalte. Faptul nou în volumul de acum este renunţarea la miturile celebre. Marin Sorescu nu mai face, vreau să spun, cu obstinaţie o lirică a miturilor întoarse, evită de regulă motivele livreşti şi lasă versului o mai mare libertate de mişcare.

Subiectele sunt luate de peste tot, cu ideea, evident justă, că poezia nu este o însuşire a lucrurilor, ci a celui care le priveşte.

Universul are atâta poezie câtă poezie introducem noi în el. Sorescu pune oarecare ostentaţie în a dovedi acest fapt, alegând, ca pretext de meditaţie, obiectele cele mai îndepărtate de prejudecata curentă a frumuseţii poetice. O ladă, nu este, cu hotărâre, un element din categoria preferată de poeţi. Însă ea poate da un sentiment de recluziune şi, de îi alăturăm un alt element, marea, de exemplu, poate să sugereze condiţia de precaritate şi de amară utopie în care trăieşte individul de rând. În această zonă sapă poezia lui Marin Sorescu.

Pânda, de pildă, este un poem al suspiciunii. Frunzele, fluturii, furnicile trezesc o adâncă neîncredere. Universul, în totalitate, este, pentru cei ce şi-au făcut din neîncredere o filozofie de viaţă, cu desăvârşire suspect. Elementele se spionează între ele, lucrurile sunt bănuitoare şi copoii bine dresaţi adulmecă marile comploturi în ordinea materiei. Ipoteza este, fireşte, absurdă, dar pentru a comunica o observaţie mai ascuţită, poetul dă faptelor această înfăţişare grotescă. Morala este, la rândul ei, de o suspectă linişte şi indiferenţă:

> „Că nimic nu-ţi stimulează mai mult pofta de mâncare
> Decât o lume plină de potlogării."

Să luăm alt poem: *Echerul*, simbol al spiritului dogmatic. A măsura arta, sentimentele, inteligenţa cu echerul este a sili cămila să treacă prin urechile acului. Însă tocmai această enormitate vrea să sugereze Marin Sorescu aici şi în alte versuri. Multe din poemele sale sunt nişte fantezii atroce. Nota subliniat inconformistă se simte numaidecât. *Indigo* dezvoltă o idee destul de comună într-o fabulă cu tâlc foarte limpede, însă cu multe elemente de absurd. Cineva lipeşte în fiecare noapte pe uşa de la camera poetului un uriaş indigo. Acesta reproduce tot ceea ce gândeşte, în intimitate, poetul, prilej pentru vecini, trecători, de a se informa. Numai sufletul scapă ochilor iscoditori. Poezia, va să zică, nu poate exprima totul. Rămâne ceva ce nu poate fi pus în versuri, sufletul, însă despre el nici poetul nu ştie mare lucru. Versurile pot fi şi altfel interpretate, pentru că în tehnica pe care o foloseşte Marin Sorescu intră şi un element de ambiguitate.

Parabolele au mai multe învelişuri şi pentru a ajunge la miezul lor amar trebuie date la o parte câteva obstacole false. În acest spirit sunt compuse versurile cele mai pline de sens din volum: *Simetrie, Alergătorul, Prietenul, Sens unic, Dincolo,* reflecţiile unui întristat ironist. Un poem admirabil este *Simetrie*. El voieşte să sugereze o dramă a opţiunii şi chiar mai mult decât atât: labirintul pe care trebuie să-l străbată individul pus totdeauna în situaţia de a alege, între două cărări, pe cea mai grea. Vocaţia omului este, aşadar, a trăi într-o tragică nehotărâre şi într-o eternă eroare. Se prefigurează în aceste versuri tăgăduitoare un mit (mitul labirintului).

Poemul lui Marin Sorescu se ridică peste măruntele inconformisme, aluzii, chei, şi dă o imagine, nu zic metafizică, dar suficient de profundă pentru a trezi şi altfel de meditaţii:

„Şi după aceea în faţa mea s-au căscat două Prăpăstii:
Una la dreapta,
Alta la stânga.
M-am aruncat în cea din stânga,
Fără măcar să clipesc, fără măcar să-mi fac vânt,

Grămadă cu mine în cea din stânga,
Care, vai, nu era cea căptuşită cu puf!
Târâş m-am urnit mai departe.
M-am târât ce m-am târât,
Şi deodată în faţa mea
S-au deschis larg două drumuri.
«V-arăt eu vouă!»—mi-am zis—
Şi-am apucat-o tot pe cel din stânga,
În vrăjmăşie,
Greşit, foarte greşit, cel din dreapta era
Adevăratul, adevăratul, marele drum, cică,
Şi la prima răscruce
M-am dăruit cu toată fiinţa
Celui din dreapta. Tot aşa,
Celălalt trebuia acum, celălalt...
Acum merindea îmi e pe sfârşite.
Toiagul din mână mi-a-mbătrânit.
Nu mai dau din el muguri,
Să stau la umbra lor
Când m-apucă disperarea.
Ciolanele mi s-au tocit de pietre,
Scârţâie şi mârâie împotrivă-mi,
C-am ţinut-o tot într-o greşeală...
Şi iată în faţa mea iar se cască
Două ceruri:
Unui la dreapta,
Altul la stânga."

Curios este să descoperim, apoi, un Marin Sorescu sentimental şi elegiac, însă neconvingător. Poetul are de luptat, aici şi în alte versuri, cu uşurinţa lui de a scrie poeme din care ironia prea insistentă scoate sângele emoţiei.

Emoţia se afirmă mai direct în volumele *Suflete bun la toate* (1972) şi *Astfel* (1973) pe care critica le-a trecut cu vederea, cu ideea, probabil, că autorul nu mai poate spune nimic nou. Pe cel mai profund Sorescu, în linia lirismului ironic şi fantastic, îl aflăm totuşi aici: deplin matur, uşor sceptic, scăpărător în dialectica lui

insolită, deschis spre acea metafizică a existenţei pe care o întâlnim la poeţi diferiţi ca formulă, de la Arghezi la Michaux. Filozofia este mai sobră, ironia stă, mai ruşinată, în anticamera poemului. Obsedantă este, acum, tema creaţiei. Îndoiala asupra cuvintelor capătă la Marin Sorescu o figuraţie biblică. Poetul se aruncă de bună voie în groapa cu lei a cuvintelor, şi leii, tigrii, lupii cuvintelor îl sfâşie zilnic. Jocul cu vorbele a devenit un măcel:

„Mă aflu-n groapa cu cuvinte,
În care nu te joci:
Nu-s numai lei, ca la Samson,
Ci tigri, lupi şi foci.

Răcnesc la ele, le lovesc
Cu pumnul peste falcă,
Dar ele iarăşi se reped
Şi-mi smulg câte o halcă.

Ca într-o apă mă scufund,
Cu cât mai mult mă-ncaier,
Ci sufletul eu vi-l trimit
Prin bulele de aer.

Iar dacă într-o zi cu soare
Voi dispărea de tot:
Cătaţi-mă-n acele vorbe
Care se ling pe bot."

Creatorul se uită la opera lui ca Avram la Isaac înainte de a-l înjunghia. Opera este o jertfă pe rugul cunoaşterii:

„Te voi sacrifica şi eu
Pe aceste câteva vreascuri
Ale cunoaşterii,

Şi din litere va curge sânge.
Şi mă voi învălui în fumul lui
Să nu mă mai vadă duhurile.

Şi aşa voi fi bun
Materiei
Încă o vreme."

Acel „încă o vreme" nu mai lasă nici o iluzie în privinţa eternităţii. Poetul modern întâmpină timpul cu fragilitatea operei lui în mâini: singura sa armă, dovada, totodată, a limitei sale în univers. Cunoaşterea este o istovitoare neputinţă de a te cunoaşte. În fiecare dimineaţă, poetul porneşte să cucerească cetatea închisă în sine, piatră cu piatră, într-un elan de o neistovită ură. O fantezie cosmologică (*Pârghii*) traduce, cu puţin umor absurd, mitul orfic al cântecului care se întrupează în lumea fizică:

„Mi-e sufletul atât de greu
De parcă atârnă de el Dumnezeu
Ca un bolovan de cumpăna fântânii.
Sunt întunericul cu care el scoate minunile
Şi sunt înainte de facerea lumii.

Iată, scârţâind pe respiraţia mea
A pornit mai departe o stea.
Feriţi-vă din calea ei, la o parte,
De va opri-o din drum ceva
Pentru mine înseamnă moarte.

Şi-mi mai răsar din suflet munţii cu zări care cad
Ca fachirii pe ace de brad.
Uneori atât de mult mi se dilată vreun por
Că din el ţâşneşte un nor
Ori mai degrabă marea cu sarea."

Din sfera aceluiaşi lirism disociativ, să cităm şi poemul *Întrebare*, unde ideea de repetabilitate şi de timp cosmic este sugerată în maniera sofiştilor greci. Săptămâna este un fel de săgeată a lui Zenon care se roteşte în acelaşi spaţiu de la începutul lumii. Nimic nou, deci, sub soarele poeziei. Autorul clipeşte cu subînţeles la urmă. Să fie aşa sau este tocmai pe dos? Ambiguitatea este morala obişnuită a poeziei lui Sorescu:

„Ce zi e azi?/ Luni? Dar luni a fost / Săptămâna trecută. //Marţi?/ Marţi a fost tot anul trecut, /A fost marţi ca popa. //Miercuri? / Secolul trecut, după câte ştiu,/ A căzut într-o miercuri. // Joi?/ Într-o joi a fost arată / Cartagina, / Într-o joi a fost arsă / Biblioteca din Alexandria / Imposibil să nu fi trecut / Nici o zi de atunci./ Vineri? Sâmbătă?/ Eu am mai auzit odată/ De zilele astea,/ Nu-mi umblaţi cu poveşti. // Poate Duminică? / Timpul dinaintea genezei / Se numea duminică. / Îmi aduc bine aminte. // Dumnezeule, toate zilele au fost / Nu ne-a mai rămas nici o zi / Nouă."

Revine, în câteva poeme, viziunea burlescă a miturilor. Pentru ca Pitia să-ţi prezică viitorul trebuie să stai la o coadă interminabilă. Afli, în sfârşit, că mâine sau în altă zi ţi se va întâmpla ceva obişnuit sau ceva extraordinar (*Pitia*). Îngerii stau cu paharele în mână şi din când în când beau bariu (*Lumina*). Dedublarea, tema gravă a romantismului, este tratată zeflemitor până la un punct (dimineaţa hainele sunt boţite, dovadă că cineva a umblat cu ele peste noapte), apoi tonul se schimbă şi parabola se întunecă: nu doar hainele, pantofii, dar şi gândurile sunt obosite, au dimineaţa cearcăne la ochi. Probă că altcineva, poate fiinţa nocturnă, onirică a poetului, le îmbracă în absenţa conştiinţei sale raţionale. „Cine s-o fi potrivind la suflet cu mine?" — întreabă, iarăşi, cu şiretenie, autorul? (*Dedublare*).

Încercarea de a recupera mitul eşuează, aici. Ironia este mai puternică, pus în hainele sărace ale întâmplării, simbolul tragic al conştiinţei umane divizate dispare. Se poate deduce, din aceste exemple şi din altele, că ratarea miturilor a devenit, indirect, la Marin Sorescu o temă poetică. În volumul *Astfel* dăm peste o parafrază după Edgar Poe (*Nevermore*), în stilul acela fals serios pe care îl ştim din poemele de până acum. Ironia strecurată printre rânduri nu distruge, aici, atmosfera de mister şi teroare a poemului. Dosarul „Corbului" rămâne închis, strigătul raţiunii hotărâte să descifreze misterul unui mare simbol se izbeşte, în continuare,

de ziduri. Sorescu este, pe rând, muşcător, tragic, într-un poem discursiv şi patetic.

Căutarea de sine continuă să fie tema dominantă a versurilor revenite, într-o oarecare măsură, la structura tradiţională. Un scurt poem scris în vers cantabil sugerează o coborâre fără sfârşit în abisul interior:

„Mă cobor la suflet, iată,
De pe trup cad ca o piatră.
Spre adânc, spre-adânc mereu,
Unde e să-l văd şi eu?

Funia mai lungă, soare,
Lasă-mi-o spre cel tărâm,
Unde nu sunt mâini, picioare,
Ci numai un ochi rămân.

Unde e o risipire
Ca de fire-n patru fire.

Soarele care mă-mbună
Zise: raza-mi merge strună.
Ţine-te de ea, cum poţi,
Astăzi, ca şi alte dăţi."

Un altul (*Pod peste suflet*) reia imaginea sub forma, acum, a sufletului văzut ca o apă întinsă în care spiritul înoată zilnic cu nelinişte.

Versurile sunt suspect de serioase:

„Sufletul meu nici n-are pod
Şi zilnic dau să-l trec înot.
Departe-i ţărmul celălalt,
Vadu-i adânc şi ceru-nalt.

Ca peştii, din abis, stâncoşi,
Răsar munţi tineri, şi munţi roşi,
Contemplu palma lor de lut
Şi zic: Aici eu m-am născut.

Buza-mi sărută-albastra zare,
Cu setea muntelui de sare.

Ce bine e că nici n-am pod,
Că dorul meu e plin de glod.
Dacă mă-nec, mă ţin de-un plai
Şi-not spre gura cea de rai.“

Se vede limpede că poemele lui Sorescu revin, sub diverse învelişuri formale, la ideea de repetabilitate. Poezia este un continuu efort de luare în stăpânire, un reînnoit eşec. Coborârea în abisurile lăuntrice, asediul cetăţii din acelaşi impenetrabil interior, oceanul pe care nava spiritului porneşte în fiecare zi etc. figurează acelaşi vechi mit prin care existenţialismul a tradus condiţia omului. Poetul, în imaginaţia lui Sorescu, este un Sisif care îşi judecă tragedia existenţei cu ironie filozofică. Uneori resorturile ironiei se blochează şi atunci gândul îşi arată adevărata lui faţă. Există în toate cărţile lui Marin Sorescu (inclusiv în teatru) o bogată figuraţie a acestui mit. El defineşte nu numai condiţia de existenţă a creatorului, dar şi poziţia creatorului faţă de obiectul meditaţiei. Sorescu nu asumă niciodată integral şi definitiv obiectul estetic. Stratul ironiei împiedică *priza* perfectă. Asumarea este provizorie, poezia este o eternă tentativă de apropiere, o înşfăcare şi o lepădare aproape ritmică a lucrurilor. Lucrurile (în număr impresionant de mare, alese cu precădere din sfera banalului) nu rămân mult timp în poem, ele sunt într-o continuă migraţie. Ironizate, ele revin în chip obsesiv la punctul de pornire, ca stânca mitologică. Poetul plăteşte scump libertatea lui de a lua peste picior simbolurile grave. Simbolurile îl năpădesc, poemul devine un vehicul care, ajuns la destinaţie, o ia înapoi, cu aceeaşi sau altă încărcătură. Evitând sistematic patetismul (expresia unei *prize* absolute cu temele), Sorescu este condamnat să scrie o poezie involuntar patetică, născută din amplitudinea eşecului.

Originale, profunde sunt versurile aforistice din ciclul numit *Trunchiate*: notaţii de stări lirice, aburoase, meditaţii în marginea lecturilor. Iată un peisaj cu ceaţă:

„Ceaţa era atât de deasă,
Încât, dacă voiai să cazi, te ţinea,
Totuşi, ca şi când s-ar fi întors acasă,
Câte un pom murea“...

Volumul antologic *Norii* (1975) cuprinde şi un ciclu de versuri inedite: *Şi aerul*, din care reţinem o severă demitizare a Penelopei, văzută, aici, ca o femeie bănuitoare şi rea, comuna nevastă scorpie. La gândul că acasă o să-l ia de la poartă în primire zgripţuroaica, plângăreaţa Penelopa, Ulise refuză să se întoarcă în Ithaca. Se va vedea însă cât de liniştită este noua lui aşezare:

„Of, o să-mi fac o căsuţă
Aici pe valuri,
Să-mi ridic un cort în colţişorul ăsta
Mai ferit
Între Scyla şi Caribda.“

* * *

Marin Sorescu se copilăreşte în nişte versuri de o fantezie inteligentă şi o ironie fină (*O aripă şi-un picior — Despre cum era să zbor*, 1970). E un volum cu poezii pentru copii, însă cu subtilităţi pentru oamenii mari. Genul acesta de a subţia glasul, a scoate limba la trecători şi a face o mie de alte inocente năzdrăvănii cu o prefăcută seriozitate l-a ilustrat la noi Tudor Arghezi în poeme memorabile. Ele cultivă suavul, graţiosul, miniaturalul şi întreţin un cult pentru ceea ce este pur şi inocent în viaţa materiei. Versurile au şi o morală, însă morala este totdeauna întovărăşită de o ironie blândă. De unde vine plăcerea noastră, a celor obosiţi de cărţi grave, problematice, pentru o literatură de acest fel, nu-i greu de înţeles. Ochiul se spală şi auzul nostru îşi recapătă ascuţimi

vechi. Pentru că vedem zilnic lucrurile drept şi tăiem firul în patru pentru a descoperi inima lor raţională, ne place, din când în când, să vedem lucrurile răsturnate şi să credem că firul este o frânghie de aur pe care ne putem urca la cer. Ştiinţa poetului este de a ne da sentimentul acestei metamorfoze şi, propunându-ne o convenţie, să ne facă s-o uităm. Marin Sorescu are această ştiinţă, ajutată de o tehnică impecabilă de a versifica orice îi cade sub condei. Cartea lui este o însumare de mici fabule în oglinda cărora obiectele apar în chip voit cu capul în jos, iar raporturile dintre ele într-o alcătuire absurdă. Este inutil a căuta, aici, un mare simbol şi a trage din orice poezie un înţeles mai adânc. Înţelesul vine din nevoia noastră de a accepta o lume în care puricii vorbesc şi broaştele fac filozofie:

„Într-o noapte, într-o clipă,
Îmi dă unul o aripă.
Nu l-am desluşit la faţă.
A pândit când era ceaţă.
— Zice: «'Nfige-o subsuoară,
Du-te dracului şi zboară».
«Eşti nebun, cum o să zbor
C-o aripă şi-un picior?
Dă-mi-o şi pe-a doua, frate,
Nu mi-o pitula la spate.»
A plecat să mi-o aducă
Şi-l aştept ici pe ulucă."

O variantă a celebrului *Zdreanţă* este câinele sceptic din *Blazare*:

„Găina oua iar —
Şi-l învelea-n ziar.
«Un ou e muncă, dragă,
Nu cumva să se spargă.»
Grivei — ştia cuibarul —
Venea, citea ziarul,
Chiar îl mânca —cu ou—
Zicând: «Nimica nou»."

Uneori Marin Sorescu reia elemente din vechile fabule şi alcătuieşte altele noi, cu o morală mai atroce, sub învelişuri umoristice. Didactica fabulă *Perechea* e în acest chip întoarsă: lupul agresor şi oaia victimă formează, pentru ochii curioşi ai lumii, un cuplu fericit. Morala lupului este teribilă:

„Oaia ce-a mâncat-o lupul
A format cu el un cuplu.
Şi-au rămas, un lup şi-o oaie,
De povestea lumii-n ploaie.
— Ce-ai văzut? Cum l-ai luat,
Oaie dragă?
— M-a mâncat.
— Lupule, cum de-ai putut
Să iei oaia?
— Mi-a plăcut.
Oaia ce-a mâncat-o lupul
A format cu el un cuplu."

Iată-l, dar, pe ironistul Sorescu în postura de poet al diafanului, tandru şi inocent. Însă nuieluşa ironiei lui mai loveşte din când în când cu isteţie aceste materii suave, şi bănuiala îşi face atuncea loc şi tulbură totul.

* * *

Marin Sorescu, care scrie delimitându-se totdeauna de ceva, vorbeşte în *La Lilieci* (1973) despre viaţa la ţară, luând în râs două rânduri de prejudecăţi sau, mai bine zis, două rânduri de mituri. Este, mai întâi, mitul tradiţionalist al vieţii frumoase şi profunde de la sat, tradus de regulă într-o literatură fără conştiinţă estetică, mediocră, şi, nu mai puţin răspândit, mitul născut din intoleranţa faţă de cel dintâi.

Parodierea temelor tradiţionaliste se vede numaidecât, încercarea de a reabilita o mitologie compromisă de alţii şi de a respinge, astfel, o prejudecată literară constituie planul secund al poemelor. Critica, observând numai primul aspect, a subliniat încă o dată

virtuţile de ironist ale lui Marin Sorescu şi a ignorat lirismul dezvoltat în umbra ironiei, poezia *implicată* în negaţia unei false poezii. Poezia trăieşte însă în ambele planuri şi se condiţionează. Ironia construieşte în măsura în care distruge, protejează *obiectul* şi-l reabilitează, bătându-şi joc de expresia lui degradată. Dacă Marin Sorescu s-ar fi limitat, cum crede N. Manolescu, la un *radicalism al depoetizării* (*România literară*, 16 aug. 1973), ironizând încă o dată poezia semănătoristă, ironizată dealtfel fără întrerupere în ultimii 70 de ani, intenţia lui ar fi fost excesivă şi fără noutate. A spânzura din nou morţii semănătorişti nu-i actul estetic cel mai curajos, azi, în literatura română. Dealtfel, trebuie spus că, în genere, clişeul antisemănătorist (mă refer mai ales la critică) este tot atât de insuportabil, prin facilitate, ca şi clişeele pe care le combate.

Adevărul este că poemele lui Sorescu vizează, în subtext, prejudecata ce ţine pe poetul modern departe de viaţa satului, din frica de a nu fi suspectat, prin chiar simpla abordare a temei, de tradiţionalism. Însă tradiţionalismul este o doctrină, o *atitudine* ce se poate discuta, iar universul rural este, ca oricare altul, un obiect posibil pentru poezie.

Lancea ironiei lui Marin Sorescu are două capete: cu unul răneşte, distruge, cu celălalt tămăduieşte şi reanimă. Pentru ca elementele vieţii rurale să retrăiască în poezie, ele trebuie să fie sacrificate, întâi, în parodie. Parodia este în *La Lilieci* sistematică şi îmbrăţişează aproape toate miturile compromise, prin lipsă de talent, de barzii de la *Sămănătorul*, *Ramuri*, *Luceafărul*: copilăria, înstrăinarea de sat, viaţa duioasă în familie, poezia naturii, revelaţia divinităţii, moşul blând şi înţelept etc. Toate acestea sunt reluate în *La Lilieci* sub regimul protector al ironiei. Inteligentă şi discretă, ironia îi îngăduie lui Marin Sorescu să vorbească, fără a cădea în ridicol, de vacile cu ugerele unse cu balegă, de *pătuiag*, de apă băută din *căuc*, de *lăsatul postului*, de poveşti cu ibovnice şi de certuri pe *mejdine*, de Frusina lui Coadă şi de Şolda lui

Cazacu, figuri decupate dintr-un veritabil calendar semănătorist şi puse în situaţii umoristice. Ţăranul Lungu (*Minunea*) a văzut în pătuiag pe Dumnezeu stând în capul oaselor. Întâmplarea are mare ecou şi ţăranii vor să ştie ce-a spus, ce-a prorocit Dumnezeu, cum era îmbrăcat, dacă era „în razele alea bune ori alea de purtare“, însă Sfântul se bâlbâie şi, pus să predice, nu zice decât: *e-ei*! În cele din urmă sătenii îl iau peste picior şi Sfântul din Bulzeşti, cu mintea tulbure şi o coroană de mărăcini de roşcov în jurul gâtului, pleacă spre Caracal să propovăduiască. Parodia vizează aici o întreagă poezie mistică atentă la *semnele*, misterele şi eresurile populare.

În *Dumneata* aflăm o viziune derizorie a *demoniacului*. Grigore al lui Tăgărâlă întâlneşte într-o noapte, sub înfăţişarea unui cunoscut, mort de o lună, un moroi şi, vrând să-l ia de guler, înţepeneşte, apoi paralizează. Povestind pe lumină întâmplarea lui Nae Coze, vrăjitor specializat în alungarea stafiilor, ţăranul, suspicios, suferă al doilea atac când vrăjitorul, făcând o glumă sinistră, lasă să se înţeleagă că şi el are o origine neguroasă. Ceea ce saltă relatarea peste nivelul unei anecdote tragicomice e limbajul voit sărac, fără poezie, fără gravitate, de o oralitate colorată:

> „...ai scăpat ieftin, neică, moroii din Bulzeşti sunt
> Arţăgoşi.
> Când le străşunează din ceva pe câte unul... îl fac
> Cârpă, treanţă, poţi să ştergi lampa cu el.
> Aşa e de
> Moale, şi afânat.
> — Dar mi-a zis «dumneata»... îşi aduce aminte Grigore.
> — Nu, că de purtat ştiu să se poarte... nu sunt
> bădărani, ţopârlani, modârlani, capsomani.
> Nu că le iau partea, dar
> Trebuie să te gândeşti şi la ei; până mai ieri erau aci cu noi,
> Într-o lume va să zică, odată mor şi se pomenesc pe altă lume,
> Bunăoară pe lumea ailaltă, care nu-i primeşte, nu ştiu
> Din ce cauză, şi-i trimite înapoi pe lumea cealaltă,
> Bunăoară asta a noastră... care se sperie şi-i alungă...“

Sunt şi alte figuri ale micului romantism ţărănesc ce reapar, sub învelişuri umoristice, în *La Lilieci*. Bunica elegiacă, cuvioasă a lui Iosif şi Goga este la Marin Sorescu o babă maniacă şi arţăgoasă care spală cu apă clocotită clanţa uşii şi picioarele de la pat de frica microbilor (*Baba*). Moş Petru, solomonar, umblă cu vitele pe câmp şi le învaţă filozofie. Chestionat de săteni asupra esenţei vieţii, filozoful dă aceste explicaţii (*La Cornul caprei*):

„— Vedeţi voi căcăreaza asta de iepure?
Moşu Pătru se apleacă şi ia în mână un gogoloi bine rotunjit.
Dacă-o pui pe gârlă... într-un ceas, a ieşit din
Bulzeşti, până la chindie e la Balş, în Olteţ, de-aci în
Dunăre... şi-i pierzi urma...
Bine că nu ne dăm noi seama, că ne luăm cu altele.
Când eşti mic, joci pietricelele, de-a alimerele, de-a omul negru,
Dacă te mai măreşti, tragi la horă, iei hora-nainte şi ţopăi
Alunelul, Jianca, Sârba, Brâul, hora-ncet, hora tare,
hora de la Plopi,
Creiţele, Banu Mărăcine, Şuleandra, Rustenul, ori
cum le mai zice, câte şi mai câte,
Aşa că să-ţi osteneşti picioarele, muşchii şi să nu-ţi
faci gânduri.
La urmă te pomeneşti năpădit de copii. Şi-odată ţi
se zbârceşte
Fruntea, parcă-a tăiat cineva de nojiţe din ea.
Dacă eşti muiere, ţii Filipii, Precupul, Câşlegii,
te calcă toţi pe picioare la Dragobete,
faci zile pe ajutat,
Pui ceaunul de mămăligă şi mesteci... în soare, în lună,
Că nu-ţi mai dai seama, ţi-e mintea-n altă parte...“

Petrecerea prezintă o imagine grigoresciană întoarsă: un ţăran trage, înjugat la o cotigă, pentru ca boul din *hăis* să se odihnească, apoi, când moare, nevasta face un fel de inventar pitoresc al mizeriei. Bocetul, descântecul, jocurile de copii sunt şi ele evocate în acelaşi chip umoristic. Copilului i se umflă gâlcile, şi ţaţa Anica, doftoreasa satului, este chemată să-i descânte. Ca şi la Creangă,

formulele n-au nici o solemnitate şi nu sugerează ideea de mister şi iniţiere. E mai degrabă o glumă pusă în versuri, întreruptă de copil şi reluată la nevoie sub expresii uşor schimbate:

„Gâlcile motofâlcile
Plecară cu curcile,
Curcile s-au întors,
Gâlcile nu s-au întors."

Dealtfel, toate imaginile copilăriei tind să destrame în *La Lilieci* viziunea idilică a vârstei de aur, impusă de literatură. Copilul are în grijă paza curcilor, apoi duce, fără tragere de inimă, oile la păscut, iar când oile sunt furate (*Ciobanul care şi-a pierdut oile*), teama lui este să nu fie găsite. Dispare sentimentul mistic pentru animale, dispare şi sugestia solidarităţii mioritice cu natura. Un ţăran, auzind lupii urlând în baltă, alege o oaie blândă şi-o duce în baltă, legând-o de-o salcie (*Hau-Hau*).

Însă adevărata temă a poemelor e, am putea spune, *cheful*, cu variantele: *la govie, prânzul, pomana, praznicul, masa* (mai toate titluri de poeme). Totul, în Bulzeştii lui Sorescu, se învârte în jurul mesei. Singurul sentiment sacru la ţăranii aceştia iuţi la minte şi cu o concepţie foarte practică de viaţă pare să fie *sentimentul nutriţiei*. Timpul lor interior şi exterior se desfăşoară în funcţie de ora mesei şi de consistenţa alimentelor. O aventură, o faptă eroică, o discuţie pe podişca din faţa casei se încheie cu o masă. Când autorul, copil fiind, este trimis să păzească ogorul de vrăbii, răsplata pe care o primeşte este o *masă* bună:

„Şi ţin minte, la masă când ne strângeam toţi
Fraţii-şi zbârnâiau lingurile,
Noi mâncam cu multă demnitate..."

(Momâile)

Pregătirea prânzului cere o strategie complicată, ca înaintea unei mari bătălii. Ţăranca Veta împarte ordine ca un comandant

militar, trimite copiii în vecini după sare, varză acră, gaz, ulei, găini, masa fiind, în fapt, o parodie a cinei sacre.

Mărin al lui Pătru, ţăran înzestrat cu darul speculaţiei, face previziuni sociologice şi, în mintea lui, timpurile bune (timpurile, evident, revolute) erau acelea când:

„...Beai câte-un putinei de lapte bătut
şi te ştergeai la gură cu mâtca,
Mâncai un geac de brânză, coceai floricele,
Nici mălaiul nu mai e
Aşa de dulce, când îl spoia mama cu cocă
Şi făcea pe deasupra flori cu lingura,
După aia-l băga-n ţest.
Zăbicul are alt gust."

Şi mai evidentă este această temă în *Masa, La govie, La Lilieci.* În primul poem comicul rezultă din contrastul dintre preparativele de *chef* flamand şi calitatea modestă a nutriţiei. În familia unui oarecare Pătru, două muieri ridică tuciul de mămăligă pe vatră, apoi tot ele mestecă mălaiul cu făcăleţele şi pun pe masă o varză mare, acră, peste care au presărat ardei pisat. Zece inşi din zece părţi, din toate generaţiile, se reped cu lingurile asupra mămăligii. După ce o termină, femeile aprind din nou focul pentru a pregăti fasolea de seară. Primăvara, varza este schimbată cu urzicile, cu efect curativ: „schimbă sângele care s-a îngroşat". *Govie* este o petrecere unde ţăranii beau, ciocnesc ouă roşii şi mănâncă păsat întins pe şervete înflorate. Femeile au fuste de borangic, cusute cu gogoşi de fir, şi în cap marame. Prezenţa unui câine, Gealap, atras de sunetul goarnei, ar constitui elementul umoristic în acest tablou mai degrabă idilic. Însă în astfel de poeme vesele se simte şi cea de a doua *voce* a lui Sorescu, aceea care exprimă, în fapt, poezia unui univers desacralizat. Luat în râs, depoetizat, demitizat, satul continuă să existe ca obiect poetic. Poezia creşte în marginea acestei batjocuri subţiri şi atinge, uneori, chiar nota elegiacă. Îngroşarea caricaturii are efectul contrar, aşa cum o acumulare de efecte

groteşti naşte ideea tragediei. Un poem tipic pentru iscusinţa lui Marin Sorescu de a uni cele două *voci* este *La Lilieci*, istoria unui praznic la cimitir. De ziua morţilor tot satul se-ntinde pe iarbă la umbra bisericii, făcând un chef cumplit, ca într-un tablou de Brueghel bătrânul. Vecinii se cinstesc cu ţuică, rudele beau din aceeaşi ulcică şi mănâncă din aceeaşi strachină, în timp ce copiii se joacă de-a v-aţi ascunselea printre cruci. Poetul are aerul că narează ceva vesel, tonul elegiac, în orice caz, lipseşte, pentru ca la sfârşit poemul să lepede aceste învelişuri şi ideea morţii să răzbată la suprafaţă:

> „...E răcoare la umbra bisericii bătrâne, care a rămas
> aici de când
> Era satul în pădure şi veneau haiducii de mâncau
> pe furiş.
> Pe Sălişte cântă cucul, cimitirul are un aer important,
> împăcat cu sine.
> E bine să fii mort aici, între codri, locul e ferit,
> nici nu trage,
> Clopotul nu te deranjează, că nu sună decât de sărbători,
> Şi duminica dimineaţă, când cade în misticism,
> bang-bang, —
> cine-o mai fi murit? —
> De răsună morţii şi stafiile.
> Cântă păsările şi e un miros de lilieci înfloriţi,
> Cum trebuie să fi mirosit raiul din dreapta, de la
> intrare,
> Pe vremea când era culoarea nouă şi nu crăpase.“

Poemele sunt aproape epice şi orice preocupare pentru limbajul liric a dispărut. Autorul narează întâmplări şi prezintă personaje din lumea satului, ocolind metafora şi folosind în mod deliberat expresia prozaică, vorba dură, regională. El zice: *gărgăunariţa, frumuşaţă, străfigai, linciurea, bozăşti, urdinau, jerebie, curătoare, văscălie, cucumbele, samodive, boraci, brocatiş* etc...., sau înregistrează numele şi poreclele aspre, nemuzicale, ale ţăranilor:

Spânzu, Focu, Dârmon, Ciuşe, Nete, Cirică, Guiţ, Amărăzeanu, Duluman, amintind de onomastica bizară din nuvelele lui Nicolae Velea.

Sunt şi pagini ce nu trec peste nivelul prozei umoristice (*Carlota, Ciudin, Pălărie*), însă de regulă ironia este, în *La Lilieci*, buzduganul care anunţă apariţia unei idei poetice pline şi aici de surprize.

* * *

Volumul al II-lea din *La Lilieci* (1977) intră şi mai mult în istoria unui sat oltenesc, făcând din el centrul unui univers spiritual, deşi majoritatea pieselor sunt de un comic burlesc. Un poem este doar o juxtapunere de nume insolite:

„Al lui Fleţu, / Ai lui Fleaşcă, / A lui Gârlă, / A lui Tiugă, / Al lui Băşină, / Ionete-al lui Făsui, / Al lui Deşca, Roncioaica, / Coadă al lui Ceapă, / Sandu lui Ciurel, / Tăgărâlă, Ai lui Mitrofan, / Ai lui Modârlan, / Al băiatului Măriei lui Didu...

Limbajul a devenit şi mai accentuat regional: *năplai, îmbulugeau, nichitarii, podbal, ududoaie, landră, gârniţa, coprelă, vuva, hupită, cloţă, cocârlă, însovonită, giovla, îngâmbat, tiuga* etc., iar intenţia de a reconstitui un sat arhaic (satul copilăriei) ia, acum, forma sistematică a unei monografii: date (sub formă de întâmplări tipice) despre înmormântare, vrăji, căsătorie, botezul copilului, relaţiile dintre soţ şi soţie, dintre vecini etc. Monografia unui ţinut imaginar, *Bulzeştiul*, prezentat, mai în ironie, mai serios, ca centrul lumii. Aici se face politică, se transmite din generaţie în generaţie o morală de viaţă, se moare, bineînţeles, şi este exprimată, sub o formă elementară, o filozofie despre moarte. Poemele ar fi plăcut, în mod sigur, lui Petre Pandrea, pentru că vin în întâmpinarea ideilor sale despre metafizica Olteniei. Formula lor lirică a fost contestată de o parte a criticii literare pe motiv că nu respectă legile genului şi n-au lirism, ci numai umor. Umoristice sau nu, versurile plac, sunt inteligent scrise şi dau o puternică

imagine despre plenitudinea şi originalitatea unei experienţe umane. Faţă de poemele vechi, abstracte, algebrice, în poemele de acum domină concretul, amănuntele nesemnificative. Poezia se întoarce astfel la faptele cele mai simple şi, complet desacralizată, recurge pe faţă la procedeele epicului. Se constată şi în alte literaturi (în poezia tânără americană) o revenire la poezia faptelor de viaţă, după ce versul s-a închis, mult timp, în propria solitudine.

Influenţat sau nu de această tendinţă, Marin Sorescu încearcă o experienţă deocamdată unică în poezia noastră, primejduită nu numai de prejudecăţile noastre despre poezie, dar chiar de elementele cât se poate de prozaice cu care operează. Ce poate fi poetic în faptul că un ţăran vine beat acasă şi, înfuriat de soacră, sparge tuciul, tigaia, străchinile, apoi se împrumută de la vecini până cumpără altele, sparte şi acestea la o nouă criză de furie? Nu este nimic poetic formal în această banală întâmplare, dar ea poate căpăta un sens liric prin imperceptibila organizare a faptelor şi limbajul (aici ironic şi semnificant) al relatării. „Schiţa" umoristică surprinde o relaţie de viaţă de un comic absurd. Ţăranul care distruge periodic avutul familiei şi apoi se umileşte cu sinceritate este un Sisif deplorabil şi comic.

Astfel de amănunte intră în cărţile lui Sorescu şi, puse la un loc, dau imaginea unui univers uman de o culoare extraordinară. O bătrână este alungată de nora sa de la câmp şi, ca să nu piardă ziua, bătrâna se duce să muncească gratuit la o rudă. Explicaţia ei este de o naivitate cutremurătoare: „Mă goni netoata, să nu secer pe locul ei, / Şi era cât pe ci să pierd ziua, /Acum în toiul muncii." Bătrâna moare după un timp şi nora iese înadins cu pânza s-o înălbească la fântână când moarta este dusă spre cimitir. Autorul nu comentează faptele, cititorul dă singur o judecată asupra lor şi trage, acolo unde este cazul, un simbol mai general despre morala unei comunităţi ţărăneşti. O femeie îşi omoară copilul în pântece şi preotul satului o pedepseşte să mănânce un cot de pământ. Femeia, superstiţioasă, mănâncă, apoi face 14 copii (*Un cot de pământ*). Stăncioaia mănâncă huma lipită pe casă (un

personaj similar există în romanul lui Marquez!) şi explică astfel deprinderea ei: „E bun, uite îmi vine mie aşa un gust bun“ (*Gustul casei*). Tăierea porcului este un spectacol teribil în viaţa familiei din Bulzeşti. Un asasinat pe care copiii vor să-l prevină trimiţând porcul în lume, să haiducească:

„Când aflam mai din timp când cade ignatul, eu cu Ionică ne sculam
În ziua aia mai devreme, şi-l scoteam în vale pe la curul Grădinilor.
Să se piardă în lume, să ia drumul codrului, pe Mătăsoaia, ca
Haiducii.
Dar porcul venea de cum o auzea pe mama râcâind ceaunul.
O dată abia învăţasem să fac literele şi i-am trimis de cu seara
Un bileţel, scris cu litere de tipar.
I l-am pus în coşare.
Mesajul era cât se poate de clar.
Guiţ după ce-a-ntors la lumina lunii pe toate părţile
Bucata aia de hârtie cu pătrăţele,
A mâncat-o ca pe dovleac, fără s-o citească,
Cum am văzut mai târziu că se întâmplă în drame, când împricinatul
Nesocoteşte ştirea de păzeală.
După un ropot de plâns, biruia curiozitatea şi setea de
spectacol
Ieşeam din casă, cu ocazia pârlirii.“

Nicolae, fratele naratorului, trece pe furiş la adventişti, şi mama, ţărancă neclintită în credinţa tradiţională, admonestează sever pe „schimnatic“ şi-l readuce în comunitatea familiei. Schimnaticul suferă, se revoltă, apoi reîncepe să mănânce carne de porc şi să muncească sâmbăta lăsând credinţa şi biserica pentru bătrâneţe (*Schisma*). Secvenţa este admirabilă. Dealtfel, figura mamei capătă în *La Lilieci* proporţii mitice. Nicoliţa, văduvă cu mulţi copii, reprezintă legea morală neîndurătoare. Ea scoală de dimineaţă copiii care trebuie să plece cu vitele la păscut, hotărăşte strategia muncii agricole, face educaţie cu varga în mână şi suprimă din faşă tendinţele de evaziune (ca în poemul citat mai înainte). În privinţa căsătoriei, morala ei este temeinică:

„Când auzea maica de vreo fată care se mărită
Şi nu vrea să se ducă la bărbat, zicea:
«Fată, dacă bărbatul te duce
Lângă un gard, mături bine, migăleşti, strângi
Şi tu acolo, mături, împodobeşti cu sălcii, cu boji
Şi stai acolo. De dragul lui.
Aia e casa ta, ce vrei?
Să nu te măriţi, dacă nu eşti în stare să-ţi placă tot.

. . . .

Şi ce spuneam mai înainte:
Să te ducă bărbatul lângă un par
Să zică: asta e casa noastră
Şi tu să stai acolo de drag.» „

La Lilieci este o încântătoare sfidare a retoricii tradiţionale a poeziei. Este şi o sfidare a lirismului modern care elimină epicul, anecdoticul şi abstractizează de regulă simbolurile, închide mesajul şi face din limbaj un cod pentru iniţiaţi. Marin Sorescu întoarce mănuşa acestei poezii şi arată nodurile ei inestetice, pânza aspră a vieţii elementare. Momentele tipice sunt trecute în nişte pagini care nu fac nici un efort de a înfrumuseţa faptele sau de a le transfigura cu ajutorul limbajului figurat. Limbajul este (vorba lui Ion Barbu) voit „prostesc“, de un rafinament, totuşi, ce vine din folosirea abilă a oralităţii. Lirismul vine din filozofia aspră şi profundă pe care o exprimă aceste false decupaje. Filozofia, morala, tipologia unei lumi vechi care, în elementaritatea ei, are un sens înalt al existenţei. O lume care trăieşte în vreme mitică, fără sentimentul sacrului, şi face fără să ştie, ca păstorii şi navigatorii greci, fapte ce vor intra în legendă.

Descântoteca (1976) exprimă erosul sorescian. În cărţile anterioare sunt puţine versuri de dragoste, ironia nefiind cel mai bun regim pentru emoţia sentimentală. Sau cel puţin aşa ne pare nouă, celor obişnuiţi să cerem versului erotic sinceritate absolută sau o prefăcătorie cât mai desăvârşită. În *Descântoteca* ironia este, totuşi, mai vioaie decât oriunde. Sub pomul ei se desfăşoară o idilă

relatată pe 150 de pagini. Idila trece prin toate fazele cunoscute, de la contestaţia dulce la beţia simţurilor. Sânii, spre care Văcăreştii abia îndrăzneau să privească, oftând adânc şi prefăcut, sunt pentru poetul ironist două morminte ispititoare în care se îngroapă şi din care înviază:

„O stea m-a călăuzit la aceşti sâni,
Ca la două, albe, muşuroaie cu minuni.
Eu nu vin de la răsărit, ci de la apus,
Dar tot aici steaua m-a condus.
Îngenunchez la sânii tăi, ca magul,
Şi nu mai pot de dragul lor, de dragul.
În ei furnicile lucrează de cu noapte,
Furnicile care dau lapte.
Că este pace ori război afară,
Retrase-n munţi furnicile tot ară.
Trebuie lucrat întruna acest lut,
Unde e veşnic ceva de făcut.
Ca la fântâna cea de lângă casă,
Ce cumpăna în noapte şi-o apasă.

Obrazul lasă să-l îngrop în sâni,
Ca-n două muşuroaie cu minuni,
Mormântul din care, fără-a osteni,
Voi învia a treia zi."

Parfumul, părul dat pe spate cu cochetărie, starea de visare („visălogeala" — adică „visare cu pisălogeală — în gol" — zice autorul), mişcarea coapselor, mărul cunoaşterii, pierderea de sine, toate simbolurile, mari şi mici, ale eroticii tradiţionale trec prin aceste versuri maliţioase şi tandre, lipsite de podoabele metaforei. Versurile trec uşor de la sugestia unui sentiment la reflecţia asupra aceluiaşi sentiment, altfel zis, de la poezia *de* dragoste, la poezia *despre* dragoste:

„Seara e un cuvânt convenţional,
Pentru că depinde doar de noi
S-o numim dimineaţă.
Dacă treci meridianul

Te trec eu în braţe dacă nu ştii să-noţi.
Dai ceasul înapoi şi ai alt timp,
Tot convenţional,
Pentru că dacă mergi mai departe
— Te duc tot eu —
Şi aşa mai departe.
Se schimbă ora, tabieturi,
Numai dragostea noastră e cam aceeaşi
Asta sunt sigur,
Aş fi vrut şi să probez,
Să-mi bazez afirmaţia pe fapte.“

Greu de definit natura acestui eros ce bate atâtea cărări întortocheate pentru a i se şterge urma. Şi mai greu de spus în ce constă *idealul erotic* al lui M. Sorescu, cum cerea critica veche. Cerebrală, poezia lui n-are în chip vizibil sentimentul naturii (alt punct de referinţă), nici nu propune un ideal de feminitate. Sorescu înfăţişează fără solemnitate erosul bărbatului care simte nu numai bătaia inimii, dar şi bătaia minţii. Când nu iau înfăţişarea acelei nesuferite eseistici uscate în marginea unui sentiment fundamental (unele partituri din *Descântoteca* lui Marin Sorescu merg în această direcţie!), poemele comunică acea stare mai complexă a spiritului tulburat de viaţa incontrolabilă a simţurilor.

* * *

Trei dinţi din faţă (1977) nu este un roman liric, nu-i nici măcar un roman simbolic (altă variantă a lirismului în proză), este, pur şi simplu, un roman de observaţie, scris limpede (cu strălucirea simplităţii) şi cu o compoziţie nesofisticată. Iritat, probabil, de inutila complicaţie a romanului de azi şi de lipsa lui de epic, M. Sorescu scrie o carte cu o intrigă bogată (multe „coincidenţe“, suspansuri, piste false) şi încearcă să fixeze o tipologie verosimilă în ordine psihologică. Abuzului de introspecţie şi fragmentarism, autorul îi răspunde, programatic, printr-o naraţiune nu zic liniară, previzibilă, dar suficient de clară pentru a afla din primele pagini cine vorbeşte şi a cunoaşte, în continuare, care este esenţa dramei.

Drama iese din fervoarea cu care nişte indivizi înzestraţi, ratând în planul vieţii, ratează şi în artă. Val, sculptor, Tudor Frăţilă, gazetar şi prozator, Olga, femeie pasională şi inteligenţă speculativă, eşuează dintr-o prea mare vitalitate interioară şi din neputinţa de a trece de la gând la faptă. O posibilă explicaţie, dar este ea cea mai profundă? Val, fost miner, pictor de vocaţie alungat din institut pentru că prezentase ca lucrare portretul unei lăptărese teribile, Baliţa, este un spirit contestatar în neputinţa de a-şi canaliza revolta în artă. Singura lui operă este statuia (capul) Olgăi, femeia stranie pe care o iubeşte şi de care va fi părăsit încă din prima noapte, după o plimbare prin parcurile oraşului. Statuia se sparge, şi celelalte proiecte (un complex de volume simbolizând *Speranţa*) sunt abandonate. Val se îneacă (se sinucide?) în Deltă, unde se refugiase pentru a pedepsi o ezitare (a sa) şi o trădare (a femeii). De la el rămâne, păstrat cu grijă de gazetarul Tudor (*martorul*), un mesaj într-o limbă inaccesibilă: babiloniana. Mesajul unei sensibilităţi superioare şi al unei inteligenţe care n-au aflat (sau au fost împiedicate să afle) calea spre realizare. Numai prietenia (Tudor) şi iubirea (Olga) pot descifra într-o oarecare măsură secretul acestor cuvinte scrise, apoi, pe nisipul unei plaje pustii, în dezolarea cea mai adâncă. Însă iubirea şi prietenia ajung târziu, omul care ar fi putut întruchipa Speranţa în artă a unei generaţii părăseşte în chip tragic viaţa.

Până să ajungem aici, parcurgem un roman cu un ritm precipitat şi o intrigă, repet, de roman poliţist. Olga este măritată, şi soţul, Şandru, gelos feroce, îşi urmăreşte adversarul şi încearcă de două ori să-l suprime. Tânăra femeie are un moment de derută şi încearcă să se sinucidă, dar, ca într-un film senzaţional, o salvează părul ei lung, prins, în cădere, de o traversă a podului. Ieşind din starea de criză, Olga rătăceşte pe străzi şi este culeasă de Nucu Constantiniu, fante de Cluj, seducător de profesie. Olga suferă, zice prozatorul, de „complexul Ienăchiţă Văcărescu". Este, altfel zis, o *amărâtă turturea*, iubeşte pe Val, dar are presimţirea

catastrofei şi provoacă, din inconştienţă sau disperare, un şir de drame. Ratează moartea, aşa cum ratează — cu ardoare — în viaţă. Ea fuge de Val, fuge şi de Şandru şi cedează, din silă, lui Constantiniu.

Scena căderii ei este de mare subtilitate psihologică. Bărbatul este un escroc sentimental şi nu ascunde acest fapt. „Sunt o victimă a eternului feminin“, se martirizează el şi roagă cu lacrimi în ochi pe femeia din faţa lui să-i facă hatârul de a nu se îndrăgosti: „Te rog frumos, dacă vrei îţi cad în genunchi [...] să nu te îndrăgosteşti de mine“. Constantiniu joacă rolul cinicului copleşit şi „deschiderea“ lui nu rămâne fără urmări. Lucida, orgolioasa Olgă cedează şi, ironie a sorţii, fugind de marea ei iubire, concepe cu un individ mediocru şi vulgar.

Alunecarea femeii provoacă un lanţ de întâmplări tragice, sporind numărul misterelor şi coincidenţelor în roman. Constantiniu povesteşte, în timpul unei excursii în Deltă, aventura lui cu Olga, şi printre ascultători se află soţul înşelat şi logodnicul părăsit. Soţul pune mâna pe cuţit şi spintecă (involuntar) pe seducător. Mai târziu, când Olga se întoarce acasă, Şandru, soţul, dă cu maşina peste... acelaşi Constantiniu, aşezat în calea tuturor. Seducătorul are o bogată biografie în spate şi un fir al ei duce, pe o cale colaterală, la Tudor Frăţilă, prietenul lui Val. Urmărind acest traseu, romanul se complică, apar personaje noi şi întâmplări vechi. Acţiunea se mută, pentru oarecare vreme, în Iaşul studenţesc din anii ’50, unde dăm din nou peste inevitabilul Constantiniu. Tudor Frăţilă, *martorul* păgubos, iubise o colegă, Diana Dălălău, căzută în mrejele lui Constantiniu. După mulţi ani, Tudor revede pe Diana, despărţită între timp de fatalul seducător, şi vechiul sentiment revine. O altă fatalitate, de ordin social, împiedică însă brutal şi această iubire. Pentru că scrisese un articol curajos, gazetarul Tudor Frăţilă este eliminat din redacţie de dogmatica Stoicescu şi dat, în cele din urmă, sub false acuzaţii, pe mâna autorităţilor.

După Val, Tudor este al doilea *dinte* care cade. Centrul de greutate al romanului se deplasează de aici înainte spre destinul acestui tânăr incapabil să accepte „festivismul“ în literatură şi ipocrizia în viaţă. Minte ascuţită şi gură rea, Tudor devine, fără voia lui, *martorul* (şi victima) unei generaţii ce are de înfruntat conformismul spiritelor dogmatice. Foarte vii, sub raport literar, paginile despre mentalitatea unei epoci, reprezentată, între alţii, de Şandru, eternul director. Şandru crede că artiştii sunt nişte paraziţi, şi dacă ei nu mai înnebunesc azi (suntem în 1957), aceasta se datorează faptului că artiştii — explică el — „o duc prea bine. [...] Toţi sunt graşi şi roşcovani şi atât de sănătoşi la minte încât nu uită să ceară mereu să li se mărească tarifele.“

Roşcovanii dau însă semne de angoasă. Un poet, Mitache, suferă de delirul persecuţiei şi, într-un moment de criză, vrea să strângă de gât pe prietenul său, Tudor Frăţilă. Tudor însuşi are nervi „cu clopoţei“ (notează prozatorul) şi se gândeşte des la moarte. Atacat de psihopat, el nu opune nici o rezistenţă, mai înainte îşi băgase capul într-un butoi cu apă şi numai mişcarea bruscă a unui peşte împiedicase o sinucidere monstruoasă. Nu s-ar putea zice că artiştii „sănătoşi“ au un psihic de piatră.

Sarcasmul este arma lor de apărare. Revolta lui Val şi a lui Tudor ia forma ironiei violente şi a paradoxului. Într-o epocă în care şi „Dumnezeu depinde de contemporanii săi“, personajele lui Marin Sorescu fac tot ce pot pentru a rupe relaţiile utile şi a scandaliza spiritele pioase. Prozatorul, construind astfel de naturi spirituale, este în largul lui. Toate personajele din *Trei dinţi din faţă* fac spirite şi iau peste picior pe indivizii înverşunat mediocri şi răi, ca Şandru. Există chiar un abuz de speculaţie în vorbirea personajelor şi, de la un punct, subtilităţile nu mai pot fi urmărite. Val, Tudor, Adrian (ziarist, ca şi Tudor), Olga sunt mereu în vervă şi, în orice propoziţie, ei introduc un paradox. Puţină banalitate în comunicare n-ar fi stricat în roman. Ideile mari s-ar vedea mai uşor şi îmbulzeala cuvintelor mereu isteţe n-ar mai întuneca dese-

nul caracterelor. Inteligenţele artistice trebuie să înveţe să fie, uneori, prozaice. A oferi mereu şampanie spiritului poate să ducă la saturaţie.

Vorbele ingenioase sunt, în alte cazuri, la locul lor. O Ruxandra Cocean îşi împarte farmecele în lumea artistică şi, tot ea, dă dovadă de o colorată cruzime în limbaj când este plictisită de cineva. Unui filozof care o omoară la telefon cu conversaţii despre Kant îi strigă enervată: „Ia mai lasă-mă cu Kantrafusele“. Prozatorul o numeşte, din cauza migraţiei ei prin atelierele pictorilor şi a universalei competenţe sentimentale şi estetice, „un Vasari în fustă“. Vasari locuieşte în podul unui spital şi crede cu tărie că „toţi bărbaţii sunt porci“, ceea ce n-o împiedică să-i frecventeze.

Romanul lui Sorescu este plin de asemenea personaje pitoreşti (rodul unei fantezii ironice), care acoperă spaţiul epic şi dau acea impresie, foarte importantă pentru un roman, de mişcare şi densitate a vieţii. Este calitatea cea dintâi în *Trei dinţi din faţă*. O carte în care (spre deosebire de altele, multe) existenţa nu apare golită de fapte, iar oamenii nu mai par a trăi într-un pustiu. Mişcarea lor este normală şi, chiar dacă numărul coincidenţelor este neverosimil de mare, impresia generală este favorabilă. Oglinda (celebra oglindă a romanului) se plimbă pe un drum întins şi populat, reţinând câteva destine şi, prin ele, o lume de simboluri neconvenţionale. Arta, iubirea, prietenia dintre trei tineri, alunecarea lor în tragedie, împlinirea neaşteptată a vieţii, libertatea de gândire şi eşecul sufletelor mândre şi al inteligenţelor scăpărătoare într-o lume în plină metamorfoză — iată temele unui roman ironic şi grav, scris cu strălucire stilistică de la început până la sfârşit.

Trei dinţi din faţă este un roman „intelectual“ nu pentru că este vorba de intelectuali şi de dramele lor morale, ci pentru că se deschide spre problema inefabilă a talentului şi vrea să analizeze o prăbuşire care, în fond, nu se poate explica. Scriitor cu bune lecturi şi cu un simţ remarcabil al creaţiei, Marin Sorescu nu explică mai mult decât trebuie. Naturile inefabile sfârşesc în circumstanţe inefabile, după ce trec prin banalitatea aspră a vieţii.



Este de luat în seamă şi eseistica lui Sorescu. În *Teoria sferelor de influenţă* (1969), spiritul se plimbă sprinten şi sagace de la Anton Pann la Saint-John Perse şi T.S. Eliot, comentând lucruri cunoscute, dar şi altele pe care le vede numai el. Reflecţiile despre straturile lirice ale baladei populare sunt originale, aceea, de pildă, de care s-a mai vorbit în critică, despre *locul* pe care trebuie să se ridice mereu o creaţie ce se surpă pentru a pune bazele alteia, într-o înlănţuire infinită. Ideea trece şi prin capul lui Ioanide (G. Călinescu), tradusă în metafora succesiunii civilizaţiilor, obligate, prin aceasta, să rămână mereu tinere. Marin Sorescu are un mod particular de a dezvolta astfel de gânduri, el se apropie de un subiect mare fără complexe, fraza este incisivă şi, apucând o idee, o plimbă repede pe mai multe game afective, până ce, astfel încercată, ideea oricât de gravă se îmblânzeşte. În mituri, arhetipuri, el citeşte nişte atitudini de existenţă simple, în folclor caută rafinamentele marii arte şi pune un blestem anonim lângă blestemul sofisticat liric dintr-un poem de Ion Barbu. Poezia lui Saint-John Perse „hibernează“, T.S. Eliot scrie o poezie „în unghi drept“, adică limpede, Urmuz este un „divagaţionist absolut“ şi, pentru a-şi întări judecăţile, eseistul dă drumul fanteziei şi creează analogii care fascinează spiritul nostru. În acest chip sunt scrise şi articolele despre film, în care trebuie să căutăm nu atât o *estetică* a genului, cum ne îndeamnă autorul, cât o proză de idei cu definiţii memorabile, rod al unei inteligenţe ironice adânci şi inventive.

Starea de destin (1976) cuprinde un număr mai restrâns de eseuri, între care unul (de aproximativ 60 de pagini) despre tragedia greacă. Marin Sorescu citeşte sau reciteşte nişte texte şi, în marginea lor, imaginaţia lui execută mişcări acrobatice. Meditaţia este, cu toate acestea, profundă, formulele ironice nu trebuie să ne înşele asupra seriozităţii observaţiei. Tragedia greacă este interpretată, de exemplu, prin ideea lui Camus, care şi el o luase

de la Hegel despre legitimitatea, justificarea părţilor intrate în conflict. Eseistul român nuanţează această idee şi dezvoltă în jurul ei o literatură de sugestii, observaţii de amănunt, analogii fine care provoacă în noi acea bucurie greu de definit a spiritului în faţa soluţiilor inedite în lumea ideilor.

Procedeul curent este punerea tragediei sacre în planul existenţei comune, ceea ce vrea să zică a descoperi sursele mitului în faptele vieţii. Clitemnestra pare, din această perspectivă, o biată femeie care, orbită de dragoste, ajunge la crimă. Oreste intră în ceea ce Marin Sorescu numeşte „starea de destin“ printr-un act de răzbunare şi va fi la rândul lui pedepsit în chip absurd. Încercând să rezumăm ideile eseistului, vedem că nu putem, ele nu urmează un sistem de lectură şi nu-şi propun, în fond, să dovedească ceva foarte precis, bunăoară să dea o nouă interpretare a conceptului de tragic la antici.

Ideile ies din contemplarea liberă a tragediilor („parcă m-aş fi uitat la cer şi, întâmplându-se să văd norii, n-am urmărit nimic cu ei, ci i-am lăsat să se desfăşoare în voie“...), însă de tot liberă şi gratuită contemplaţia nu este la Marin Sorescu, spirit caustic, cârtitor în faţa miturilor. El vorbeşte cu familiaritate de chestiuni pe care alţii refuză să le privească direct în faţă din teama de a nu le întuneca mintea, ia de guler personajele sacre, bate pe umăr pe Eschil, Sofocle, Euripide ca pe nişte confraţi mai vârstnici.

După o frază lirică prin gravitatea, sublimul judecăţii, el pune o observaţie ironică, dintre acelea ce ne aduc teferi pe pământ şi ne dau curajul de a merge mai departe. Tragediile antice ies astfel pentru o clipă din îngheţata lor solemnitate pentru a se supune gustului şi vederilor omului de azi, intrat şi el în altă „stare de destin“. Lui Marin Sorescu îi pare, de aceea, că Euripide „are psihologie şi realism“ şi, dacă mai ţinem seama de numărul mare de răzbunări din piesele sale, se poate spune chiar (şi M. Sorescu spune) că Euripide „e un pesimist ranchiunos pe lume şi societate“, aşa ca Ionescu şi Popescu, dramaturgi contemporani, membri ai

Fondului literar. Sunt şi observaţii mai serioase, aceea, de pildă, că locul corului este luat în dialogurile lui Platon de Socrate, dar gândurile noastre nu rămân prea mult în lumea aceasta de sublimităţi, eseistul ne aduce repede la o stare mai suportabilă de existenţă, căci iată ce scrie el în capitolul XII, intitulat *A rumega bine:*

„Totuşi! Apariţia filozofiei dialogate oare nu reia, poate mai diluat, intriga descoperită de Eschil în Prometeu ţintuit pe stâncă şi cu vulturul consultându-i măruntaiele? Personajele lui Platon sunt, în mare parte, nişte mâncăi şi ideile le vin stând pe o rână. Singurul personaj de tragedie e Socrate, şi tragedia lui, poate cea mai mare, a fost de a determina nişte oameni sătui să gândească.

„Gândeşte, omule!“, iată pe scurt toată dialectica socratică, ironia socratică, ironia sorţii, pentru că, gândind, Grecia se trezeşte fabricând cucută.“

Eroi platonicieni care mănâncă bine şi meditează stând pe o rână, ca nişte muncitori agricoli în timpul digestiei, asta pare la prima vedere o necuviinţă, o glumă prea groasă. Totuşi, nu este aşa, imaginea traduce într-un limbaj voit profan scena banchetului luat aici la propriu. Inteligenţa lui Marin Sorescu este de a nu stărui în comicărie şi de a converti, la vreme, această isteţie ironică într-o analiză profundă a tragediei antice. El nu distruge *obiectul* eseului, îl apropie doar şi-l îndepărtează de privirea iscoditoare, *cusurgie*, însă în esenţă serioasă şi constructivă. Eseistul porneşte întâi de la fapte, face, cu alte cuvinte, o naraţiune critică, pentru a-şi pune în temă cititorul, dar faptele fiind prea întunecate, eseistul abandonează după un număr de rânduri reconstituirea epică pentru a introduce propriile comentarii. „Bine că am scăpat de fapte“, zice el într-un loc, cu satisfacţia omului care a avut de îndeplinit o muncă grea. Nu trebuie să-l credem, îl regăsim, dând foaia, pe Marin Sorescu intrat până la gât în altă serie de fapte sângeroase, din care încearcă să se salveze (şi să ne salveze) printr-o propoziţie ironică şi cordială.

Obiceiul de *a da raita prin epopei* (este expresia autorului), pentru a vedea cum mai stăm, duce la scrierea acestor pagini speculative, hrănite de o fantezie comică şi de o inteligenţă ce nu se teme de complexitatea operelor fundamentale. Pentru că s-a accentuat latura lor metafizică, pentru că s-a vorbit prea mult de inefabilul, sublimitatea lor, Marin Sorescu mută accentul şi introduce în comentariu o familiaritate care pe unii poate să-i jeneze, pentru că, nu-i aşa?, operele mari nu trebuie bagatelizate. Este însă un bun-simţ, o ştiinţă a eseistului de a nu coborî analiza sub o anumită limită a verosimilului, de a nu stărui în *cârtire* şi de a reface, printr-o schimbare oportună a tonului, unitatea şi măreţia capodoperei. Asta dă încredere în comentariu şi înlătură suspiciunea cititorului, îngrijorat să nu fie tras pe sfoară.

Tonul este de la început reţinut în analiza pieselor lui Camus (*Camus şi nevoia de imposibil*), totuşi, eseul este mai puţin interesant decât altele. Ceva esenţial rămâne deoparte, o latură importantă a dramaturgului francez (cu care, nu mai încape vorbă, dramaturgul Sorescu are multe înrudiri) nu intră în atenţia criticului Sorescu. Observaţia că personajele lui Camus „nu se simt bine“ şi că operele lui „au gâtul uşor sucit spre imensitatea valurilor“ este agreabilă, dar nu spune prea mult. Stilul este mai liber (apropiindu-se de tradiţionala „băşcălie“ gazetărească) în comentariul la teatrul lui Alecsandri, pe care, altfel, Sorescu îl preţuieşte. Putem compara pe Alecsandri şi I. L. Caragiale cu două foi de ceapă strânse în jurul aceluiaşi bulb? Se poate:

„Dacă desfoiem ceapa dramaturgiei româneşti, opera sa şi cea a geniului I. L. Garagiale sunt două foi care se împlinesc şi se îmbucă, frăţeşte şi cu lacrimi în ochi.“

Dar să vedem dacă metafora este şi profundă. Eu cred că este numai iscusită. Eseul despre *Ghilgameş*, ca şi acela despre balada românească (*Pod peste mare şi punte peste munte*), este de o remarcabilă fineţe. Marin Sorescu ştie să scoată dintr-un text vechi un mare mit şi să-l actualizeze filozofic, dând faptelor acea

prelungire existenţială care nu mai ţine seama de spaţiu şi timp. Când în analiză apare o temă mai dificilă (aceea a *dublului*), care ar obliga pe eseist să deschidă un paragraf nou, apelând la psihanaliză, el scapă uşor printr-o interogaţie jumătate serioasă, jumătate umoristică. N-are timp pentru subtilităţi freudiene sau n-are chef şi merge atunci mai departe pe firul ideii de prietenie, esenţială, dealtfel, în epopeea *Ghilgameş*. În acelaşi fel sunt primite şi alte opere (*Demonii, Craii de Curtea Veche* etc.) şi, cu o notă anecdotică mai pronunţată, opera lui Brâncuşi (*Brâncuşi fără sfârşit*): comentarii savuroase prin ingeniozitatea ipotezelor de analiză şi puterea fanteziei de a fabrica argumentele doveditoare.

Complexă, sarcastică, lirică din loc în loc, tăgăduitoare în limite admise, eseistica lui Marin Sorescu este, în fond, excepţională.

* * *

Când un poet scrie teatru, este aproape sigur că piesele lui sunt nişte metafore dezvoltate. Marin Sorescu face excepţie, piesele lui nu intră în categoria incertă a *teatrului poetic*, deşi, prin tensiunea ideilor şi traducerea unor atitudini umane în simboluri mari, nu sunt lipsite de lirism şi nici de dramatism. *Iona, Paraclise-rul* şi *Matca* sunt opere dramatice în sensul nou, pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: *o căutare spirituală.* Temele dezvoltate de aceste monologuri dramatice merg, până la un punct, în direcţia existenţialiştilor (omul în faţa existenţei copleşitoare, revolta faţă de determinismul circumstanţelor etc.), însă Marin Sorescu nu face din moarte o problemă fundamentală şi nu caută în absurd o eternă soluţie de salvare. *Iona*, cea mai existenţialistă dintre piesele sale, dă o rezolvare originală unui conflict ce s-a dezbătut şi altădată pe scenă: omul faţă în faţă cu moartea. Pentru Camus, individul intrat într-o situaţie de acest fel nu are decât o singură soluţie, şi anume să iasă cât mai demn din comedia existenţei. „Sinuciderea — spune el — este adevărata problemă a filozofiei.“ A înfrunta voluntar

moartea este un act de revoltă şi, deci, de demnitate. E suficient un gest de împotrivire pentru ca omul să-şi depăşească condiţia. Sinuciderea este, aşadar, manifestarea unei libertăţi interioare, *o eliberare* pe care numai firile cu adevărat puternice o pot încerca. Marin Sorescu dă, reluând această dezbatere, altă interpretare faptelor, făcând din revolta faţă de condiţia imposibilă în care l-a pus existenţa adevărata problemă a unui individ. *Iona* intră într-o trilogie (împreună cu *Paracliserul* şi *Matca*) sub titlul *Setea muntelui de sare* şi alăturarea nu este gratuită pentru că, vom vedea numaidecât, o problematică unică leagă cele trei piese.

Piesele sunt, în fapt, nişte parabole sub forma unor monologuri dramatice (în *Matca* monologul alternează cu dialogul), în care spiritul nostru poate citi mai multe lucruri. O tehnică a ambiguităţii, foarte răspândită şi ea în teatrul modern, face ca faptele să poată fi interpretate în mai multe feluri. Lucrul sigur este că *Iona, Paracliserul* şi *Matca* propun trei soluţii într-o dramă existenţială unică, deşi situaţiile în care se găsesc indivizii diferă. *Iona* reia, ştie toată lumea, o fabulă biblică, lepădând-o de orice înţeles religios. Pescarul Iona este (în Cartea Sfântă) pedepsit pentru infidelităţile faţă de porunca divină, fiind închis, ca într-o carantină, patru zile în burta unui peşte, după care, pocăit, este eliberat. Pescarul lui Marin Sorescu stă de la început în gura peştelui, a trăi într-o stare de ameninţare este condiţia lui de existenţă. Practică o meserie inocentă, dealtfel fără rezultate încurajatoare, Iona fiind ceea ce se cheamă un *păgubos*, un individ, cu alte vorbe, care ratează etern situaţiile fundamentale. El pândeşte peştele care întârzie să apară în năvod (*aşteptarea* a ceva ce nu vine ne-ar putea trimite cu gândul la Beckett!) şi, pentru a evita o întoarcere ruşinoasă, şi-a adus de-acasă un acvariu cu peşti docili, domesticiţi (soluţie ironică). Peştele nu apare, într-adevăr, şi Iona intră într-o situaţie fără ieşire: este înghiţit de-un peşte enorm. Călăul potenţial a devenit o victimă sigură, răsturnare numai prin ineditul circumstanţelor absurdă. Iona, pierzând încă o dată, ajunge în

pântecele unui peşte şi singurul lui gând este de a ieşi la „clocotul mării“, de a reveni, altfel zis, la condiţia dinainte. Locul unde a fost închis de destin nu-i stârneşte panică, nici surprindere, întâmplarea intră, s-ar părea, în ordinea firească a lucrurilor. Marin Sorescu tratează absurdul în maniera cea mai realistă cu putinţă. Prizonierul face reflecţii despre progres, psihologia generaţiilor, urzeşte chiar planuri de viitor, trăind în absurd ca într-o situaţie normală. Intrarea în burta unui peşte este, desigur, un ghinion (încă un ghinion), şi omul nu este din această pricină disperat. S-a instalat în *anormalitate* şi-şi vede în continuare de treburile lui. Cea mai importantă este, desigur, *ieşirea*. O întreagă problematică a ieşirii dezvoltă Marin Sorescu în aceste excepţionale piese unde indivizii apar de la început instalaţi într-un *spaţiu închis* ca într-un spaţiu originar. În *Iona* locul împrejmuit este pântecele unui peşte; în *Paracliserul*, o catedrală în care nu vine nimeni; în *Matca*, o casă ameninţată de potop; în altă piesă (*Există nervi*), o cameră ce e confundată cu un compartiment de tren etc. Faptul apoi că pescarul Iona e împins de soartă în burta unui peşte sau că Irina, femeia ce trebuie să nască din *Matca*, are amintiri intrauterine ar putea stimula speculaţii psihanalitice. Reflecţiile femeii din *Matca* („ce am învăţat acolo înlăuntru e că toate lucrurile sunt legate între ele. Şi deodată m-am pomenit ruptă, dislocată, aruncată afară din lume [...] Mă născusem“) merg, în orice caz, în sensul teoriilor lui Otto Rank, deşi nu credem ca dramaturgul român să fi consultat pe acest eseist care judecă toate faptele spiritului şi toate gesturile elementare ale individului prin ceea ce el numeşte *traumatismul naşterii*. La Marin Sorescu consideraţiile de acest fel sunt însoţite de obicei de ironie, ironia fiind, dealtfel, o soluţie de a ieşi din absurd, un mod de a depăşi tragicul. Pescarul Iona nu are alt gând decât să scape din cercul în care l-a introdus fără voia lui destinul, şi prin *acţiune, faptă* (spintecă burta peştelui cu un cuţit) reuşeşte să evadeze. Însă itinerarul nu se încheie prin acest act de violentare a condiţiei lui tragice. Peştele de care fusese

înghiţit, este la rândul lui înghiţit de alt peşte şi, urmând o lege inexorabilă, peştele din urmă este înghiţit de un al treilea — sugestie, desigur, a unei existenţe care se închide în altă existenţă, ca un cerc într-un cerc mai mare sau o capcană într-un şir neîntrerupt de capcane. Viaţa este o ierarhie de sfere pe care omul trebuie s-o străbată, mânat de o voinţă aprigă de eliberare. Iona spintecă şi al doilea şi al treilea peşte, convins că, în cele din urmă, o scoate la capăt („ies eu la liman"), capătul fiind o grotă pustie, într-un loc nisipos, murdar de alge. Orizontul este format de un şir nesfârşit de burţi, „ca nişte geamuri puse unul lângă altul", şi între ele, ca o insectă, individul ce voise să asculte mugetul mării:

„Sunt ca un Dumnezeu — zice Iona — care nu mai poate învia. I-au ieşit toate minunile: şi venirea pe pământ, şi viaţa, până şi moartea — dar odată ajuns aici, în mormânt, nu mai poate învia. Se dă cu capul de toţi pereţii, cheamă toate şiretlicurile minţii şi ale minunii, îşi face vânt în dumnezeire ca leul, la circ, în aureola lui de foc. Dar cade în mijlocul flăcărilor. De atâtea ori a sărit prin cerc, nici nu s-a gândit c-o să se poticnească tocmai la înviere!"

Imaginea omului prins de lanţurile cauzalităţii ne aminteşte de o sculptură a lui Pevsner care figurează, într-un labirint de fire suprapuse, raportul dintre individ (în opera citată: un *ou*) şi circumstanţele existenţei. Însă prizonierul acesta de preţ nu încetează să mediteze la condiţia lui şi, prin simplul fapt că îşi asumă responsabilitatea destinului său, el îşi depăşeşte condiţia de victimă. Pescarul, ca toate personajele lui Sorescu, nu este strivit de existenţă, şi prin aceasta (sunt şi alte elemente) el depăşeşte soluţia din teatrul absurdului. Iona, ieşind dintr-un *spaţiu sufocant*, descoperă un *orizont* dominat de alte obstacole: burţile enorme pe care ochiul spiritului, ars de dorinţa de a fi liber, nu le poate străbate. Înţelegem, din toate acestea, că pescarul a intrat în alt cerc şi că Universul este un fel de pâlnie dantescă. A trăi în această lume de determinări circulare este marele eroism al omului. Problema esenţială, pentru Iona, nu este sinuciderea: „Problema

e dacă mai reuşeşti să ieşi din ceva, odată ce te-ai născut. Doamne, câţi peşti unul în altul [...] Când au avut timp să se aşeze atâtea straturi?“ Esenţial este deci a fi înăuntrul acestor straturi, căci a *exista* este fapta cea mai bravă a omului încercuit de legile existenţei. „Toate lucrurile sunt peşti, observa iluminat Iona. Trăim şi noi cum putem înăuntru.“

Finalul piesei tulbură această idee. Trezit din amnezie, Iona îşi reaminteşte numele, îşi recapătă, altfel zis, identitatea şi, odată cu ea, conştiinţa eşecului: „Iona, eu sunt Iona [...] Şi acum, dacă stau şi mă gândesc, tot eu am avut dreptate. Am pornit bine. Dar drumul, el a greşit-o. Trebuia s-o iau în altă parte [...] E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data asta te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu nevoie? E greu să fii singur.“

Această altă parte ar fi calea profunzimilor. Iona îşi spintecă burta cu cuţitul strigând „răzbim noi cumva la lumină“, lăsând sfârşitul acestei admirabile piese deschis mai multor interpretări. Căci vorbele pline de speranţă au în spatele lor un gest ce le anulează. S-ar putea spune — şi faptele au fost judecate în acest mod — că spintecarea pântecelui nu-i decât un gest de eliberare în plus, un efort suplimentar de a ieşi dintr-o situaţie fără ieşire, înfrângând un nou cerc, unul din numeroasele cercuri care, negreşit, îl aşteaptă. Importantă ar fi, în acest caz, dorinţa lui de a nu se lăsa învins, moartea voluntară fiind un gest simbolic: un nou capăt de drum şi nu un sfârşit, o tentativă nouă a individului de a-şi lua în stăpânire destinul şi de a-şi înfrânge condiţia.

Care este acest drum şi unde duce el, dramaturgul nu mai spune. Piesa se încheie la acest punct, lăsând loc jocului liber al speculaţiilor. Adevărul este că textul poate fi citit şi altfel, căci numai în plan simbolic înfigerea unui cuţit în pântece poate fi începutul unei noi aventuri în cercurile interioare ale spiritului. Gestul poate semnifica şi altceva, o ieşire (o soluţie) în sens existenţialist, la capătul, totuşi (şi în acest punct Marin Sorescu se desparte de veritabilii existenţialişti!), unui îndârjit efort al eroului de a nu-şi accepta condiţia tragică.

Pentru aceasta el uzează de două arme: *curajul* (în care intră şi o mare putere de abstragere, o inocentă măreţie) şi *ironia*. La Beckett, omul se apără în faţa morţii cu vorbele. Cuvintele constituie singura salvare, ele fac ca *timpul să treacă* şi termenul fatal să se apropie. Marin Sorescu dă individului mai multe şanse, şi una dintre ele este ironia, care înseamnă o distanţare, un început de stăpânire a obiectelor terorizante.

Paracliserul debutează tot cu o aşteptare, locul de veghe fiind acum o catedrală unde un individ curios, coborât parcă dintr-o pânză de El Greco, stă neclintit, hieratic, cu o lumânare în mână, şi se uită fix la uşa ce nu se deschide niciodată. El are deja conştiinţa inutilităţii gestului („aici nu mai intră nimeni"), timpul s-a golit, pentru el, de durată, încât *aşteptarea* pare mai degrabă un reflex din altă existenţă, existenţa din *afara* acestor ziduri şi din altă vârstă morală. Paracliserul s-a fixat de mult *înăuntrul* acestei catedrale noi pe care încearcă s-o *înnegrească* cu fumul credinţei lui. Precizarea din text că este vorba de ultima catedrală şi de ultimul paracliser dă o notă de mister expresionist, însă faptele capătă alt înţeles îndată ce aflăm că paracliserul se închisese voluntar între pereţii unei clădiri ce nu serveşte, în fond, la nimic. În *Iona*, individul este împins în spaţiul unei singurătăţi absolute de o lege din afara lui, în *Paracliserul*, personajul s-a închis singur într-o iluzie. O recluziune, aşadar, consimţită, o singurătate voluntară în interiorul unei idei (credinţe) din care individul nu se grăbeşte să evadeze! O tentativă de ieşire există, totuşi, şi aici, dar *în sus*, pe calea spiritului.

Dar să vedem elementele piesei. Bizarul paracliser, izolat benevol într-o catedrală uitată, îndeplineşte cu osârdie o muncă măreaţă şi inutilă: afumă pietrele goale pentru a le da patină, vechime. În această acţiune el pune multă credinţă şi meticulozitate, vorbind în acest timp cu sfinţii de pe pereţi, într-un limbaj ce amestecă în chip curent planurile, vârstele, situaţiile. Proiectul este dificil, aproape imposibil, şi, prin enorma lui gratuitate,

sublim. Gândul ne duce de îndată la eroul unei epopei cunoscute. Ca şi acela, paracliserul este eroul unei iluzii, trăite cât se poate de realistic, lumesc. Crede în misiunea pe care şi-a asumat-o şi o duce la capăt cu preţul sacrificiului. Când ultima lumânare se stinge, el îşi aprinde veşmintele (e vorba, fireşte, de un simbol) pentru a înnegri fâşia de zid care a mai rămas. Paracliserul a devenit un rug, trupul s-a mistuit în focul credinţei lui şi ultima replică arată un spirit împăcat: „O să-l las să ardă... până la capăt... Aşa, de sufletul meu... Aşa... de sufletul... meu."

Sunt în acest text plin de subtilităţi şi ironii, ce alternează cu replici pline de cel mai adânc dramatism, mai multe serii de simboluri. Văzând sfârşitul piesei, ne dăm seama că faptele paracliserului au un sens mai înalt şi că metaforele ce plutesc ca frunzele pe o apă tulbure participă la o arhitectură coerentă a imaginarului. Simbolul, mai întâi, al zidurilor afumate. Pentru ce, ne întrebăm, vrea paracliserul să înnegrească pietrele catedralei? O primă sugestie ar fi că omul, obsedat de o existenţă transcendentă a lucrurilor, şi-a ales o muncă (o cale de ispăşire) deliberat dificilă pentru a istovi o dorinţă aprigă de creaţie. Paracliserul se supune de bună-voie unei torturi mai subtile („există, spune el, o voluptate a epuizării. Ce extraordinar trebuie sa se simtă lămâia bine stoarsă"), căci a afuma o biserică în care nimeni nu intră întrece sugestia pe care o poate da întinderea corpului pe un pat de cuie sau condamnarea la un îndelung post negru, însă simbolul are şi alt înţeles, după noi mai important decât primul. A afuma pietrele unei catedrale înseamnă a-i da o *istorie*, o *tradiţie*, a pune în spatele unui obiect simbolic (catedrala) o vechime care să întărească ideea de durată şi de durabilitate. Obsesia paracliserului, exprimată dealtfel în mai multe replici, este că suntem oamenii unei *singure generaţii*, că biserica în care s-a închis este, în raport cu altele, prea nouă şi deja abandonată, ignorată. Grija lui de a întări, printr-o operaţie de accelerare a semnelor, istoria, vechimea edificiului capătă în acest caz o semnificaţie de ordin mai general.

Paracliserul sugerează şi o soluţie în conflictul ce opune, cum s-a văzut, omul şi existenţa în piesele lui Sorescu, şi anume soluţia spiritualistă. Omul vrea să termine o ctitorie, pornind disciplinat, modest, de jos în sus, urcând treaptă cu treaptă spre săgeata care arată ca un deget întrebător. Ca psalmistul arghezian, el vrea un semn, iar semnul divinităţii întârzie să apară. Paracliserul piere mistuit de propria pasiune.

Sunt şi alte elemente care sugerează, în text, direcţia acestei eliberări spirituale. Marin Sorescu este un scriitor profund, şi pentru a impune o idee uzează de toate subtilităţile limbajului. Încă de la început suntem, de pildă, avertizaţi că „adevăratul drum [este] *în sus*“ (s.n.), Faptul, apoi, că afumarea zidurilor se face de jos în sus şi este pe punctul de a se încheia în clipa în care paracliserul ajunge la săgeata ce se înfige, interogativ, în infinit arată o direcţie a imaginarului şi, negreşit, sensul acestei meditaţii profunde. Amănuntul apoi că *paznicul mut* începe să strice schela în timp ce paracliserul se află sus, aproape de scopul operei lui, poate fi, de asemenea, plin de semnificaţie. Trimiterea la *Meşterul Manole* — Simbolul creaţiei ce impune o ispăşire, o implicare totală şi o experienţă irepetabilă — nu este fără temei. Şi pentru că am vorbit de paznic, să reţinem că el poate traduce, ca şi cei doi pescari care îşi poartă cu resemnare şi în tăcere bârnele în *Iona*, o idee despre imposibilitatea eroului de a comunica. O replică reluată adesea în teatrul lui Sorescu este: *trebuie să mă descurc singur*.

Legătura cu Iona se vede acum mai limpede. Individul suferă, în prima piesă, rigorile unei cauzalităţi exterioare, în *Paracliserul* drama se desfăşoară în lumea interioară a spiritului. Posibilitatea altei eliberări, exprimată de pescar, este urmărită aici sub forma unei fabule simple într-un cadru aproape realist. Absurdul, spiritualul, simbolicul se insinuează treptat în chipul cel mai firesc ca o emanaţie lentă şi irezistibilă din interiorul faptelor obişnuite. S-a spus despre teatrul lui Ionesco că tema lui cea mai profundă este metamorfoza. Literatura lui Marin Sorescu (poezia şi teatrul)

are ca temă privilegiată inserţia absurdului în viaţa de toate zilele. Tragicul, starea de criză ies din această, confruntare permanentă între un spirit care concepe raţional şi realitatea care fabrică neîncetat *irealităţi.* Aşa se explică şi starea de inocenţă în care trăiesc personajele soresciene, liniştea cu care ele acceptă neobişnuitul, curajul lor de a îmbrăţişa şi de a trăi iluzia, condiţia de excepţie.

În *Matca* ni se propune o altă soluţie în acest etern conflict, şi anume, cum zice infatigabila, optimista Irina (eroina piesei), înfrăţirea lucrurilor începute şi care trebuie duse la capăt, „solidaritatea lucrurilor gravide". Simbolul piesei se luminează mai bine în dialogul dintre tatăl ce trebuie să moară şi fiica în situaţia iminentă de a naşte. Dialogul, ca întreaga desfăşurare a acestei profunde parabole, se desfăşoară sub semnul unei ameninţări teribile: potopul. Irina, tânără învăţătoare într-un sat împresurat de ape, aşteaptă să nască, tatăl ei şi-a pregătit din timp coşciugul şi, instalat în el, aşteaptă liniştit moartea, neezitând, în acest timp, să dea sfaturi fiicei care trece prin durerile facerii şi s-o certe pentru ceea ce omul simplu şi onest crede a fi fandoseală intelectuală:

„Ei, ce e gălăgia asta?... Nu, nu mori... Dar ţi-e mai greu, că eşti intelectuală... De-aia ţi se pare apa... peste mână... Bunică-ta se ducea cu mâncare la oameni pe câmp... şi când venea acasă, se-ntorcea cu plodu-n baniţă... Îl aducea-n baniţă în cap, printre oale... linguri... Îl făcea la umbra vreunui mărăcine, pe unde-o apuca... Năştea urgent... în vreun tufiş, ca dihăniile. Aşa a făcut paisprezece... Eu sunt al treisprezecelea..."

Cele două procese fatale se îndeplinesc, tatăl moare, nepotul se naşte, şi în această simetrie se poate citi (şi lectura este în sensul voit de autor) ideea de continuitate, de solidaritate a vieţii pe deasupra circumstanţelor. În casa invadată de ape, copilul doarme pe coşciugul bunicului, şi mama, în faţa atâtor probe ale morţii, rămâne senină şi demnă, cu conştiinţa datoriei duse la capăt: „Balena a făcut totul. S-a simţit până la sfârşit răspunzătoare de

soarta celui pe care Dumnezeu i-l sădise în pântece. L-a depus teafăr pe uscat. Uscatul era un coşciug.“ Ea moare ţinând deasupra apelor pruncul care continuă să respire.

Matca este, se înţelege numaidecât, o dramă a singurătăţii mândre şi curajoase, a solidarităţii şi continuităţii în ordinea existenţei. Un poem al vieţii şi al morţii care se condiţionează şi se întretaie: „Moare un om — spune tatăl cuprins deja de negurile morţii — dar asta nu-nseamnă că s-a isprăvit lumea“. „Una peste alta viaţa e frumoasă[...]. Trăim bine... de bine, de rău, trăim bine... [...] Totul va fi bine, din ce în ce mai bine. Ne refacem cât ai zice peşte...“ meditează învăţătoarea înconjurată de puhoaie, preocupată, cum spune ea într-un loc, în egală măsură de *ţâţă* şi de *cosmos*, de datoria sfântă faţă de cel pe care l-a adus pe lume şi de lumea dinafară care şi-a pierdut echilibrul.

Piesa este o parabolă modernă a potopului (a dislocării, a *ruperii* Universului) şi o parabolă, în acelaşi timp, a încăpăţânării de a exista. Simbolul din *Iona* este dezvoltat, aici, mai sistematic şi cu elemente normale de literatură. Câteva semne tulbură, totuşi, această *normalitate* a piesei. Un tânăr stă într-un pom ţinând în braţe logodnica moartă de câteva zile (desen chagalian), nişte măşti (spirite, ursite) confundă pe cel mort cu cel născut şi fac prorociri sumbre, apoi dispar călare pe ciomege. Rostul măştilor este mai puţin limpede în structura unei drame puternice, deasupra, indiscutabil, altor opere scrise la noi pe această temă. *Pluta meduzei* şi *Există nervi* sunt mai aproape de genul comediei. Dar să nu ne înşelăm: „Comicul fiind o intuiţie a absurdului — spune un scriitor contemporan — mi se pare mai disperant decât tragicul“. La Marin Sorescu, ele, în orice caz, se pândesc, se adulmecă, se cheamă unul pe altul, satira cea mai atroce se pierde într-o umbră tragică şi invers. În *Pluta meduzei* este ridiculizată tentativa de *cucerire a cosmosului*, toată ştiinţa specialiştilor fiind aceea de a urca în copac un *căţărător* cu nişte aparate care nu funcţionează niciodată. Ideea sacrificiului necesar (în fond inutil)

şi demagogia ce creşte în marginea acestei idei ar fi tema mai profundă a piesei. În *Există nervi*, un profesor, specialist psihiatru, susţine că oamenii sunt pesimişti din ignoranţă, nervozitatea, disperarea putând fi vindecate prin autosugestie. El concepe o lume populată de „atleţi ai calmului“. Un mărunt slujbaş, Ion, propune să se codifice ţopăitul ca unica formă, obligatorie, de mers, nişte femei iau o cameră drept un compartiment de tren şi călătoresc într-o direcţie pe care n-o cunosc etc. În dialogul rupt, voit confuz, de factură ionesciană, răzbat şi sugestii mai subtile privitoare la însingurarea individului şi la mijloacele lui (aici derizorii) de ieşire dintr-o stare de veselă alienare.

În raport cu *Iona, Paracliserul* şi *Matca,* aceste comedii inteligente, tăioase, sunt mai puţin importante pentru ceea ce vrea să fie, şi ceea ce este, cu adevărat, teatrul lui Marin Sorescu: o meditaţie excepţional de profundă asupra condiţiei omului modern.

Grigore VIERU



UN POET CU LIRA-N LACRIMI...

Grigore Vieru, născut în 1935, la Pererita, pe malul stâng al Prutului, faţă-n faţă cu Miorcanii lui Ion Pillat, a devenit de mulţi ani un simbol al încercării de renaştere spirituală şi naţională în Basarabia postbelică. Păstrând proporţiile, el şi generaţia sa reprezintă pentru această provincie românească năpăstuită mereu de istorie ceea ce a fost, la începutul secolului, generaţia lui Goga pentru Transilvania. Similitudinea de destin are şi o prelungire în plan poetic. Sub presiunea circumstanţelor, poezia se întoarce la un limbaj mai simplu şi îşi asumă în chip deliberat un mesianism naţional pe care, în condiţii normale, lirismul pur îl evită. Vieru, Leonida Lari, Nicolae Dabija şi toţi care sunt cu ei cultivă în chip

deliberat temele tradiţionale şi recurg la formule lirice mai accesibile, voind astfel să ajungă la inima unor oameni ţinuţi, de regulă, departe de rafinamentele poeziei moderne.

Proces dificil pentru că, după Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu, este greu să ieşi din timp şi să întorci roata poeziei româneşti. Poetul de talent află, chiar şi în aceste condiţii, calea spre arta autentică. Grigore Vieru a început să scrie, cum mărturiseşte undeva, „din frică şi singurătate“. Marele lui model liric şi moral este Eminescu („Eminescu este izvorul; este lacrima de foc a Universului“), iar cântecul îi pare a fi „sufletul urgent al vieţii omeneşti“. Format într-o ambianţă străină, el se agaţă de limba maternă socotind că limba unui popor este istoria lui.

„Limba este cea mai mare dreptate pe care poporul şi-a făcut-o sieşi“, scrie poetul într-un loc. Rămas orfan de tată (mort în război şi îngropat în pământ străin) şi-a adorat mama şi a făcut din ea în poezie un simbol complex (ţară, grai, istorie tragică, vatră a fiinţei etc.) reluat în mai toate cărţile sale. Omul care jeleşte în poeme muzicale tragediile neamului său este, în felul lui, un martir. L-am cunoscut, cu mulţi ani în urmă, în casa lui Nichita Stănescu. Un tânăr cu faţa tragică şi plete romantice. Ochii lui sugerau o lungă insomnie a istoriei. Nichita Stănescu, cuprins de zel patriotic, dădea un spectacol de iubire şi poezie, iar Grigore Vieru părea totalmente subjugat de ceea ce vedea şi auzea. Mai târziu, Nichita Stănescu avea să spună despre confratele său basarabean: „este un mare şi adevărat poet; el transfigurează natura gândirii în natura naturii. Ne împrimăvărează cu o toamnă“.

Poetul care împrimăvărează toamna este un spirit elegiac, lira lui este de regulă înlăcrimată. În volumul *Rădăcina de foc* (Editura Univers, 1988), unde şi-a selectat o parte din poeme, observăm că, efectuând acea întoarcere în alt timp de care vorbeam mai sus, scrie despre casa de humă de pe marginea Prutului, despre satul „picurat alb pe deal“, despre amintirea bunicului Nicuţă şi „suflarea veciei“ ce se simte în amurgul rustic... Un Iosif peste care au trecut valurile de brutalitate ale istoriei, iată ce se remarcă în

primele versuri, dedicate în cea mai mare parte mamei, mit fundamental, cu mai multe învelişuri lirice. Vieru reciteşte pe Alecsandri şi Eminescu şi scrie, nu în stilul lor, dar cu simbolurile lor, voind deliberat să continue o tradiţie ameninţată. La fel procedează şi cu poezia populară, din care reia un număr de teme (acelea ce trimit la tiparele spiritului românesc) şi le introduce într-un poem confesiv şi profetic. O jale de popor îmbătrânit în suferinţă, o respiraţie uşoară printre inefabilele naturii. Satul, izvorul, dealul, piatra, pelinul, busuiocul... toate participă la o mirifică patrie imaginară închisă într-o imensă lacrimă:

„S-au micşorat alunii.
Cineva sus pe coastă
Spală faţa Lunii
Cu lacrima noastră.
Ah, idee măreaţă,
Îmbătrâni-vei şi tu!
Toate se schimbă în viaţă,
Numai izvorul nu.
Veşnic tânăr şi bun,
Sună sub dealuri străbune.
«Bună seara», îi spun.
«Bună ziua», îmi spune“.

Nu-i uitată mitica Mioriţă şi nici dorinţa eminesciană de întoarcere la „roditoarea humă“. Limba română este limba unui bocet general ca la Goga, un clopot prevestitor se aude, izvoarele poartă o veche, copleşitoare durere nenumită, iar în mijlocul acestui peisaj de suferinţă dospită se ridică chipul mamei, icoana statorniciei în tragedie:

„Iar buzele tale sunt, mamă,
O rană tăcută, mereu,
Mereu presurată cu ţărna
Mormântului tatălui meu.
O, buzele ce sărutară
Al tatei mormânt
Mai mult ca pre dânsul,

Pre tata-n
Puţinii lui ani pre pământ.
Acuma când nu te poţi, mamă,
De sarea din şale pleca,
Cine ridică mormântul
Spre gura uscată a ta?!“

Erosul este în poemele lui Vieru discret şi serafic, în prelungirea poeziei populare şi a poemelor lui Eminescu. Femeia este un răsărit de soare, printre genele ei se înalţă Luna, bărbatul îndrăgostit aspiră să fie îngropat în lumina ochilor ei... În această imagistică tradiţională înecată în suavităţi se aude şi câte un sunet mai aspru, repede melancolizat însă şi adus, în cele din urmă, în nota obişnuită de beatitudine:

„Unde sunt frunzele
hrănite cu sângele
dragostei noastre?!
Unde e sângele
hrănit cu verdele
frunzelor tinere?!
Şi apele unde sunt
limpezi de sufletul nostru?!
Şi sufletul unde e
limpezit de tremurul apei?!
Unde, e pasărea
trezită în zori
de şoaptele dragostei
noastre?!
Unde e dragostea noastră
trezită în zori
de al păsării cântec?
O ceaţă caldă cu frunze
alunecă printre arbori,
şi eu de ea mă lipesc, iubito,
precum atunci, precum
atunci —
de făptura ta somnoroasă“.

Contactul cu poezia scrisă de Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu şi alţi poeţi din ramura bucureşteană a generaţiei, a modificat ceva în lirismul tradiţonalist al lui Grigore Vieru. El nu-şi părăseşte temele, dar îşi modifică simţitor sistemul de imagini şi chiar modul de a percepe lucrurile din afară.

Eminescianismul este încă puternic (şi aşa va rămâne mereu), dar peste acest strat de veneraţie lirică se ridică altul, mai modern. Iată un mic poem, antologic, despre disperarea iubirii materne (o variantă la obsedanta fantasmă din poemele lui Grigore Vieru):

„Când s-a întors
La puii ei cu hrană,
Găsise cuibul gol
Şi amuţit.
I-a căutat
Pan' îi albise pana,
Pân' când în cioc
Sămânţa a-ncolţit"

sau acest poem de dragoste, dedicat lui Nichita Stănescu, de un serafism mai rafinat:

„Mai mult, frumoaso,
Ce-aş putea să-ţi cer —
Ce-mi dărui tu puţin e?!
O, dacă-s pasăre,
Sub cer
Suflarea ta mă ţine!
Iar părul tău înrourat
Ca busuiocul
Sfinţeşte aerul de sus
În care-mi strig norocul.
Ca frunzele din cer
Cobor
Genele tale, sfânto,
Sărutând pasărea în zbor
Şi locul unde cântă.
Valuri, dealuri, glasul tău

Pururi vântul mi-le-aduce
Şi-mi presur rana cu pământ:
Cu-a tale urme dulce“.

Poetul crescut în vecinătatea stepei citeşte acum pe Arghezi, Blaga şi pe alţi lirici moderni (Rilke, de pildă), făcând mici portrete lirice sau parafrazate în care îşi sileşte vioara înlăcrimată să prindă şi astfel de sunete. Versurile ce urmează nu lasă nici un dubiu asupra modelului:

„O, e o tăcere
Atât de afundă
Că se aud Carpaţii spre seară
Cum, aplecându-se, aştern
umbra
Pe masă,
Curată şi răcoroasă“

sau:

„E-atâta tăcere
În casa mamei,
Că s-aude în jur murmurând
Plânsetul humei“,

dar altele şi-au găsit deja ritmul propriu într-o notaţie ce renunţă la formele tradiţionale de seducţie, ca în această reflecţie nichitiană:

„Cămaşa ta e la fel
Cu cea a soldatului.
Ah, firule de iarbă!
Cum de nu bocăneşti
pământul cu talpa
Şi tu,
Cum de n-ai şi tu general
fiind la fel îmbrăcat
Ca soldatul?
Cum de-ţi păstrezi mirosul,
Frumosul tău miros de iarbă?!
Cum de nu miroşi
A bocanc, bunăoară

A bocanc mărşăluind?!
— Încotro, soldaţilor verzi,
Subţireilor?
Încotro ţineţi calea
Neauziţi, nesimţiţi?
— Spre toamnă, poete,
Spre galbenul ei liniştit,
Generale!“

Temele vechi caută acum alt limbaj şi imaginaţia lirică află noi puncte de reper. Nu totdeauna Grigore Vieru reuşeşte să-şi depăşească pragurile, dar e cert că spiritul lui elegiac este în căutare de spaţii lirice inedite. Mama, patria, dorul, dorul pământului natal, iarba minată cu ouă de privighetoare, ţipătul din tăcerea ierbii, uleiul liniştii prelins pe frunzele toamnei şi alte fantasme se întâlnesc în mici fabule lirice scrise în stilul generaţiei ’60:

„Locuiesc la marginea
unei iubiri.
La mijlocul ei
Trăieşte credinţa mea.
Locuiesc la marginea
Unui cântec.
La mijlocul lui
Trăieşte speranţa mea.
Locuiesc la marginea
Unei pâini.
La mijlocul ei —
Dragostea mea pentru voi“

cu o notă în plus de duioşie, de bunătate în suferinţă. Vieru mi se pare, într-adevăr, un poet al bunătăţii şi, după o vorbă a lui Noica, un poet al singurătăţii bucuroase. Chiar şi atunci când poartă o sabie în mână, sabia lui este de miresme. Ca în cântecul lui Tudor Gheorghe, în drumul spre moarte omul este purtat de un car cu roate de flori şi jalea se împiedică sistematic de inefabilele lumii:

„Viaţa asta-i scurtă tare,
Cât ai mirosi o floare!
Viaţa asta nu mult ţine,
Cât te-ai apăra de-un câine!
Ba cu dor, ba mânioasă,
Viaţa totuna-i frumoasă.
Ba cu bune, ba cu rele,
S-a cam dus şi-mi este jele!“

sau:

„M-am amestecat cu viaţa
Ca noaptea cu dimineaţa.
M-am amestecat cu cântul
Ca mormântul cu pământul.
M-am amestecat cu dorul
Ca sângele cu izvorul.
M-am amestecat cu tine
Ca ce-aşteaptă cu ce vine“.

Casa natală, obiect liric sacru pentru poetul ce trăieşte într-o vatră de nestatornicie a istoriei, este tratat acum în stilul Sorescu. Poemul are o incontestabilă forţă lirică:

„Oamenii la noi
Primăvara
Scot din malul Prutului
Lut pentru casă:
Îi scot pe străbunii noştri
Prefăcuţi în lut.
Pe urmă
Frământă, dureros, lutul
Până când le sângeră
picioarele.
Apoi
Femeile pictează pe horn
Cocoşi şi flori stilizate,
Bărbaţii sparg podul
Să treacă lumina electrică,
Bătrânii se încălzesc

Cu spatele la sobă,
Copiii zgârie obrazul pereţilor
Şi fac pipi pe faţa casei.
Iar lutul
Scade tot mai mult,
Şi gropile acelea pe sub
pământ
Înaintează tot mai mult
Către sat.
Şi vine o primăvară
Când lumea se aude săpând
Chiar sub casa ta.
Atunci copiii tăi
Scot din casa cea mare
covorul
Şi se mută la margine de sat
Unde-şi fac o
Casă nouă".

S-a modificat ceva şi în modul de a construi metafora. Poetul aduce în ea elemente mai prozaice: „bocancul spaimei cerul a spart", „iarba îmi linge pe spate sarea cămăşii" etc. Efectul liric este favorabil. Această cură de prozaicitate sileşte pe Grigore Vieru să renunţe la ritmurile romanţei şi să-şi exprime într-un mod mai direct obsesiile... Vieru a scris şi bune cântece pentru copii în care sensibilitatea lui pentru purităţile lumii găseşte un câmp rodnic. Poezia are, după exemplul lui Arghezi, şi un rol educativ. Iată un poem despre ariciori:

„Aricioaica-n umbra florii
Îşi grijeşte ariciorii,
Îi spală de cu zori
Pe botic şi ochişori.
Doar pe spate, doar pe spate
Să-i băiască ea nu poate.
Ariciorii, aşadar,
Stau cu spatele murdar.
Şi-s spălaţi abia când plouă
La o lună sau chiar două.

Bucuraţi-vă, măi pici,
Ca nu sunteţi pui de-arici!“

sau altul despre puiul de melc:

„S-a stins soarele cel bun,
Eu mă culc, poveşti îmi spun,
Dar nici una nu-i frumoasă...
Greu e singurel în casă!“

În ultimii ani, când a putut să se exprime mai liber, Grigore Vieru a publicat multe versuri patriotice care i-au adus reputaţia de poet al „pătimirii“ basarabene. El încearcă şi genul moralistic în nişte izbutite „poeme din bătrâni“ din care citez: „Omul fără casă merge fără grijă la război, dar se şi predă la fel“; „Nu se poate ca tu să fi ajuns seara acasă la prunci, iar fericirea să fi rămas în urmă“; „Nici un grai nu este mai mare decât Patria, nici un grai nu este mai mic decât istoria Patriei“; „E bine să înveţe un popor de la altul, nu este bine să înveţe un popor pe altul“; „Sunt bun în măsura care mi-o îngăduie răul din jur“; „Bezna are o singură culoare, lumina — o mie“, „Ura strâmbă gura“; „Am murit, mai simplu nu pot fi“; „Geniul corectează ceea ce a greşit harul“; „Ceea ce nu înţelegem într-o poezie este sau cu totul real, sau cu totul ireal“; „Prea multe flori în grâu sunt buruiene“; „Umorul, dacă nu are caracter, supără la fel ca smiorcăitul liric“.

Acest poet născut de miresmele şi durerile pământului său, aşezat — după o vorbă cunoscută — în calea răutăţilor, nu se ruşinează să-şi poarte tragedia şi iubirea pe faţă.

Ana BLANDIANA



Cu o metaforă care plăcea şi lui Malherbe şi lui Paul Valéry, se poate spune că în timp ce proza *merge*, poezia *dansează*. Proza are un capăt, merge spre o ţintă, descrie, reprezintă, comunică o idee, poezia este un balet de cuvinte, o aventură a limbajului, o experienţă ce se are pe sine scop şi capăt. Dansul cuvintelor comunică, totuşi, ceva unic şi esenţial despre fiinţa care, zice Sartre, se ridică în faţa noastră „ca un turn de linişte“. Mi-a venit în minte această metaforă recitind poezia Anei Blandiana (n. 1942), de la *Persoana întâia plural* (1964), cartea de debut, până la poemele din *Stea de pradă* (1985) ieşite, cum singură spune, dintr-un „uter al spaimei”. Poezia ei, cu adevărat, *dansează*, are forţă şi graţie (o graţie a ideilor în primul rând), caută, mai ales la început, materiile sonore şi transparente şi lasă impresia unui joc superior al spiritului.

Blandiana vine de undeva din Transilvania, nu ştiu cu exactitate de unde, şi primele ei versuri au plăcut de la început prin nota lor delicat senzorială. Debutează în acelaşi an cu Ioan Alexandru şi la patru ani după primele cărţi ale lui Nichita Stănescu şi Cezar Baltag. Sorescu publicase parodiile lui în 1964. Cu an înainte debutează Constanţa Buzea. Curând (1965) apare, cu *Ultrasentimente*, şi Adrian Păunescu. Unele teme, obsesii, mituri sunt comune. Candoarea, jubilaţia în faţa miracolului vieţii, sentimentul de solidaritate cu universul şi toate celelalte ficţiuni ale adolescenţei — cum le-am zis odată — intră şi în poemele din *Persoana întâia plural* (titlul în sine vrea să sugereze identificarea eului poetic cu destinul colectiv). Primul cuvânt din volum este chiar *candoarea* („candoarea mi-a-nflorit-o în ochi definitiv"), mai departe sunt ploile de soare, cerul care curge fierbând prin timp, sângele care colorează zarea de răsărit şi din nou cerul care devine sânge, carnea „însângerată de lumină", răsfirarea fiinţei în plante, pietre şi flori... O mică poetică a beatitudinii şi a comuniunii cu elementele se observă în însemnările acestei adolescente care, graţioasă şi meditativă, coboară în poezie. O frenezie în candoare şi puritate, o jubilaţie a simţurilor tinere şi caste surprindem în acest *Dans în ploaie*, cu vagi ecouri din vitalismul tânărului Blaga:

„Lăsaţi ploaia să mă îmbrăţişeze de la tâmple până la glezne,
Iubiţii mei, priviţi dansul acesta nou, nou, nou,
Noaptea-şi ascunde ca pe-o patimă vântul în bezne,
Dansului meu i-e vântul ecou.

De frânghiile ploii mă caţăr, mă leg, mă apuc
Să fac legătura-ntre voi şi-ntre stele.
Ştiu, voi iubiţi părul meu grav şi năuc,
Vouă vă plac flăcările tâmplelor mele.

Priviţi până o să vi se atingă privirea de vânt
Braţele mele ca nişte fulgere vii, jucăuşe —
Ochii mei n-au căutat niciodată-n pământ,
Gleznele mele n-au purtat niciodată cătuşe!

Lăsaţi ploaia să mă îmbrăţişeze şi destrame-mă vântul,
Iubiţi-mi liberul dans fluturat peste voi —
Genunchii mei n-au sărutat niciodată pământul,
Părul meu nu s-a zbătut niciodată-n noroi!"

Limbajul e purificat, metafora caută mai totdeauna zonele însorite ale cuvintelor, rareori câte o combinaţie mai îndrăzneaţă agresează imponderabilele universului: „curcubeul trezirii coclite", „vinul cerului", „pisica moartă a ceţii", „coapsele zării crude", „cârpa sufletului" sau această imagine antropomorfizantă, venită din direcţia poeziei de avangardă: „Lunii nu i-am ciupit niciodată/ Sânul mare şi portocaliu"... Pentru că versul citat înainte foloseşte un element anatomic, să spunem că Ana Blandiana cultivă şi ea, în spiritul generaţiei, o mitologie a trupului tânăr: „claviatura *coapselor", „coşul pieptului* de crengi*",* aripi înfipte în *glezne, în umeri,* în *tâmple,* în *creier* şi, din nou, *coapsele zării", „*aripile *buzelor", „măduva* surâsului"... Şi, tot ca poeţii din generaţia sa, alternează poemele de meditaţie şi de reverie cu reportajele lirice, azi completamente învechite. Mai reuşite sunt notaţiile despre singurătate (*Robinson Crusoe*), cu acest splendid vers: „Ziua fâlfâie ca un steag disperat".

Surprinde absenţa erosului în poezia acestei adolescente care descântă ploile feciorelnice şi se tăvăleşte prin iarba lor albă şi înaltă. Într-un *Post-scriptum*, Blandiana cere iertare „necântatei iubiri" şi promite să-i poarte într-o zi mai fastă „diademele grele". S-a ţinut de cuvânt mult mai repede decât avertizase ea: poemele din culegerile următoare (îndeosebi în *Octombrie, noiembrie, decembrie*) cultivă o erotică spiritualizată foarte profundă.

Călcâiul vulnerabil (1966) tulbură reveria luminoasă şi radicalizează limbajul poemului. Apare deja neîncrederea în cuvânt (temă pe care o regăsim la toţi poeţii generaţiei '60), iar neîncrederea în cuvinte aduce în chip fatal neîncrederea în *Poezie* ca literatură şi oroarea de mistificaţie în ordine morală:

„Doamne, câtă literatură conţinem!
Sentimentele — vă amintiţi — le-am învăţat încă la şcoală.

În jurul patului celui ce moare ei plâng,
Dar nu se contaminează de moarte nici unul...“

Poemul trebuie să fie altceva: expresia unei opţiuni fundamentale. În *Intoleranţă* mi se pare a se sugera mai bine decât oriunde această radicalizare morală a poeziei, înţeleasă, acum, ca rigoare, iubire de geometrii pure şi culori esenţiale:

„Vreau tonuri clare,
Vreau cuvinte clare,
Vreau muşchii vorbelor să-i simt cu palma,
Vreau să-nţeleg ce sunt, ce sunteţi,
Delimitând perfect de râs sudalma.

Vreau tonuri clare
Şi culori în stare pură,
Vreau să-nţeleg, să simt, să văd,
Prefer acestei fericiri ambigue
În tonul clar, îngrozitorul meu prăpăd.

Vreau tonuri clare,
Vreau să spun «fără-ndoială»
Să nu mă îndoiesc cu toate c-aş avea răgaz,
Urăsc tranziţia, mi se pare trivială
Adolescenţa strălucind de coşuri pe obraz.“

Poezia nu mai este o îmbrăţişare tinerească a materiei în febra creaţiei, ci o detaşare de lucruri, o scrutare îndelungă şi severă a lor. Darul de a cânta este tragic, poezia e o vină, o ispăşire şi poetul are soarta regelui Midas: tot ce atinge se preface în cuvinte. Se naşte, atunci, o poezie din meditaţia asupra posibilităţilor Poeziei, din negarea ei — încă o dată — ca literatură şi acceptarea Poeziei ca act de cunoaştere. De aici vin, poate, şi refuzul de a mai face o lirică specific feminină, viscerală şi voinţa de a intelectualiza emoţia. La Ana Blandiana această trecere începe printr-o reconsi-

derare a obiectului poeziei şi ocolirea sistematică a temelor tradiţionale ale liricii feminine (poezia universului unic şi, după vorba rea a lui Paul Zarifopol, fantasmele lirismului obstetric). Universul însuşi nu se mai prezintă ca o armonie de elemente muzicale, ci ca un echilibru precar de forţe divergente. Pe acestea poeta le cuprinde, acum, cu mâinile spiritului ei. Ochiului terorizat, Universul i se arată scuturat de convulsii teribile. Zăpezile fac viermi, lumina curge murdară spre canale şi—ca la Ioan Alexandru — un complot al verminelor ameninţă frumosul infern care este pământul. Poezia creşte în marginea acestei senzaţii colosale de spaimă. Modelul Blaga se simte în aceste versuri care îşi asumă, acum, şi temele lumii din afară. Blandiana are deja un stil al ei de a primi conceptele şi de a-şi implica micile drame existenţiale în mecanica mare a universului. Temeliile lumii îi apar ameninţate de cuvinte şi spiritul are de ales între tăcere şi păcat. Nu poate alege, desigur, păcatul, dar nici să tacă nu poate. Poezia capătă brusc un ton sever. Ea descoperă existenţa tragicului: „E totul grav şi înţelegem totul". Fata care descânta ploile şi cânta ardoarea de a fi în lume descoperă „drama de a muri de alb" şi simte inconsistenţa şi oboseala universului:

„Dar totul e fluid în jur. Eu caut
Şi-s obosit de moarte şi de mers,
Silit să port rigid în mine punctul
De sprijin pentru univers."

Spectaculoasă această întoarcere a poeziei spre marile teme. Blandiana alege dintre mituri pe Orfeu şi Euridice, dar din cântecul ei dispar fervoarea şi orgoliul. Cântecul caută ţipătul („ce e destul de dureros să ţip") şi, în genere, poemul devine o îndoială de sine, o arhitectură de interogaţii tăgăduitoare:

„Ce spune cântecul care-mblânzeşte
Şi fiarele? Pot fi Orfeu,
Dar ce să-ngaim în faţa lumii?
Sunt şi Euridice eu.

Cântând încerc să ies din moarte
Şi moartea totuşi nu se curmă,
Nu cred destul să nu-ntorc ochii
Ca să mă văd venind din urmă,

Şi-astfel mă pierd. Unde-i mândria
Strict necesară de a crede
Că orice vorbă-a mea rostită
Dezlănţuie în cer planete?

De ce această renunţare
La fericitul somn comun,
Dacă nu pot din cel mai grav
Clopot al lumilor să sun?“

Punctul extrem al acestei poezii de asprimi expresioniste şi graţii, totuşi, prerafaelite, îl aflăm în poemul *Vulcanii* dedicat lui G. Călinescu. E o viziune severă a stingerii universului, notată într-un limbaj tăios. Lipseşte imaginea romantică a morţii grandioase:

„Va fi o vârstă a pământului în care
Şi carnea pietrelor se va usca şi va muri.
În toamna-aceea a planetei, ca-n oricare
Toamnă, pădurile se vor îngălbeni,

Dar galbenul va fi definitiv şi lent
Ca să decadă înspre gri culoarea,
Şi fără îndoială se va slei şi marea,
Şi cerul o să fie aproape de ciment.

Va fi o spaimă-n lucruri diavolească
Sub gheaţa miliardelor de ani
Şi ultimele ierburi or să crească
În gurile răciţilor vulcani.“

Lirismul Blandianei e, aici şi în celelalte poeme, mai unitar şi se deschide fără complexe spre câteva din motivele marii poezii. Trei sunt temele care se repetă: cuvântul mistificator (şi, fatal, *Poezia*), radicalitatea morală (etica poeziei şi etica existenţei din

afara poeziei) şi, sub influenţa lui Blaga, sentimentul de înserare în lume (revelaţia morţii). Pe cele dintâi le aflăm şi la ceilalţi poeţi din generaţia ’60. Blandiana reduce elementul ludic şi împinge estetica poeziei spre o morală a esteticii, păstrând mereu în poem accentul unei sentimentalităţi frumoase şi decente. Iată începutul unui poem care anunţă o gravă asceză:

„Sunt slabă, probabil. Şi ochii mi-s slabi
Nu deosebesc culorile intermediare.
Pentru că se lasă iubită de crabi
Mi-e scârbă de mare.“

şi altul care sugerează o atmosferă crepusculară încheiată cu un blestem în notă mai suavă:

„Se face noapte în genunchi
Se înserează lângă buze...
Pe orice zare cel puţin o stea
Şi zările zâmbesc lehuze

. . . .

S-apună ochii mei modeşti,
Să mi se stingă-n jur păunii,
Doar plânsul sterp să nu mi-l rup
De marginea perfecţiunii...“

Veşnicia se naşte, şi pentru Ana Blandiana, tot la sat. Aici vorbele se identifică în chip normal cu lucrurile şi oamenii sunt purtători de eresuri şi basme:

„Vreau drumul părinţilor mei să-l întorc,
Vreau satul cu sunetul lacrimii mele,
Poteca din holde ştiută din somn
Şi reintrarea vorbelor în lucruri.“

Călcâiul vulnerabil este cartea care individualizează talentul Anei Blandiana şi-i arată disponibilităţile pentru temele mari ale poeziei. Şi chipul ei liric se modifică: adolescenta băieţoasă care se întorcea victorioasă cu arcul pe umeri, alături de prietenii săi,

şi se lăsa spălată de ploile tinere, lăudând miracolul lumii şi bucuria simplă de a exista, descoperă deodată complicaţiile şi dedesubturile lumii. Chipul ei capătă asprimi de stareţă tânără şi spiritul renunţă la morala beatitudinii, optând pentru o morală a ascezei şi a *tonurilor clare*. Din reveria candorii, poezia trece într-o reverie a suferinţei şi a freneziei tragice.

S-a spus că elementul nou în *A treia taină* (1969), faţă de poemele dinainte, ar fi întoarcerea la starea de puritate a copilăriei. Obosită de ascetismul moral al poeziei, Ana Blandiana redescoperă inocenţa lucrurilor. Sunt câteva poeme (*Pietà, Dorinţa*) care pledează în favoarea acestei metamorfoze, însă nostalgia după inima pură a lucrurilor se vedea şi în poemele din *Călcâiul vulnerabil*. E greu a deduce, aşadar, un program liric din nişte versuri ce-mi par a gravita în jurul altei idei: neputinţa de a alege, imposibilitatea cunoaşterii ca act, în primul rând, moral. Aceasta o exprimă Ana Blandiana limpede în *Hotarul*:

„Caut începutul răului
Cum căutam în copilărie marginile ploii...
Degeaba am crescut,
Din toate puterile
Alerg şi acum să găsesc locul unde
Să mă aşez pe pământ şi să contemplu
Linia care desparte răul de bine.
Dar totdeauna răul încetează-nainte
De a-i descoperi hotarul
Şi reîncepe-nainte
De-a şti până unde e binele.“

În acest album cu acuarele dăm peste tot de o uimire, de o umilinţă în faţa materiei, de, în fine, o contemplare îngândurată a proceselor vitale. Iată spaima de decizie (*Nealegere*), sentimentul, apoi, de complicitate şi suferinţa de a fi solidar cu Universul (*Legături*):

„Totul este eu însumi
Daţi-mi o frunză care să nu-mi semene
Ajutaţi-mă să găsesc un animal
Care să nu geamă cu glasul meu /.../

Mă hăituieşte Universul cu mii de feţe ale mele
Şi nu pot să mă apăr decât lovind în mine."

Identitatea totală cu Universul ascunde totuşi orgoliul unei subiectivităţi dominatoare. Universul — vrea să spună poeta (în *Ochiul închis*), luând o sugestie din Rilke — există atâta vreme cât există spiritul care să-l contemple şi o simplă închidere de pleoape poate arunca în neant totul:

Nu îndrăznesc să-nchid o clipă ochii
de teamă
să nu zdrobesc între pleoape lumea
să n-o aud sfărâmându-se cu zgomot
ca o alună între dinţi.
Cât timp voi mai putea fura din somn?
Cât timp o voi mai ţine-n viaţă?
Privesc cu disperare
Şi mi-e câineşte milă
De Universul fără apărare
Ce va pieri în ochiul meu închis."

Alte versuri trimit la Blaga (*Bătrâni, Sihaştrii, Alternativă*) sau Arghezi (*Călătorie, Pietà*). Ana Blandiana glosează aici în jurul unor mituri cunoscute, cum este acela al pustnicului sau al întoarcerii la starea de inocenţă a naturii. Nu sunt, fireşte, lucruri noi, numai surpriza de a le afla tratate în chipul unei confesiuni simple, fără afectarea marilor revelaţii, este nouă şi întăritoare. Satana — ca să luăm un exemplu — este un principiu sine-qua-non al existenţei. Fără el, fără adică ideea de rău, de dezordine, Dumnezeu — perfecţiunea, binele — nu ar exista (*Alternativă*). Această speculaţie s-a mai făcut pentru a sugera ideea de dualitate, de echilibru în Univers. Ana Blandiana îi adaugă o nuanţă de joc, de copilărie. Dumnezeu şi Satana stau pe câte un capăt al unei scânduri ce se balansează şi, pentru ca cel dintâi să fie totdeauna sus, trebuie ca Satana să rămână totdeauna jos, o contrapondere necesară. Să rămânem în această figuraţie biblică. Îngerii cad în păcat (*Cădere*) nu din greşeală, ci din oboseală. Sihaştrii fugiţi de

lume au uitat să mai urască şi Dumnezeu se arată enervat de această amnezie. Isus, fugit de pe cruce, solicită odihna, moartea, perspectiva învierii îl deprimă (*Pietà*).

Aceste frumoase speculaţiuni au cusurul de a atinge prea multe chestiuni grave, de a aglomera temele mari ale liricii într-un spaţiu prea mic de meditaţie. De aici vine, probabil, impresia de afectare, de tratare cordială, prea literară, a miturilor, pe care au avut-o comentatorii poeziei sale. Este de observat însă că aceste spaţii sunt — în *A treia taină* — asediate de peste tot de notaţii pornite dintr-o percepţie proaspătă. Actul cunoaşterii se transformă, în fond, în poezia Anei Blandiana, într-o elegie pură şi înaltă, ca în fermecătoarea *Elegie*:

„Leagă-mi urechile cu foşnet de aripi
Să uit mecanicul vuiet de zbor
Şi pentru a nu mai căuta să-nţeleg
Acoperă-mi ochii uşor.

Şi lasă ploaia să curgă pe trupul
Prin care uimirea a trecut ca un plug.
Îngăduie limbilor roşii-ale ierbii
Să mă suie pe rug.

Îndură-te-apoi şi cheamă ninsoarea
Să cadă nebună, să cadă,
Labele păsărilor să-mi pună, pioase,
Cruci pe zăpadă."

N-a dispărut din poeme sentimentul de oboseală în lucruri, de *înserare* a fiinţei şi, într-o splendidă rugă, Blandiana comunică dorinţa de a ţine universul în loc, de a împiedica marea tăcere:

„Lasă-mi, toamnă, iarba, lasă-mi
Fructele şi lasă
Urşii neadormiţi, berzele neduse,
Ora luminoasă.

Lasă-mi, toamnă, ziua, nu mai
Plânge-n soare fum.
Înserează-mă pe mine,
Mă-nserez oricum."

Ceea ce reprezintă pentru un pictor a picta aerul este pentru un poet a gândi timpul. Blandiana recurge la o ingenioasă analogie cu sens tragic: „Sunt / asemenea / nisipului clepsidrei / care / poate fi timp / numai / în cădere." Versuri memorabile, ca multe altele în poemele acestea care nu ezită să răstoarne sensul miturilor mari. *Căderea* sacrului în existenţial este un motiv care se repetă. Am citat mai înainte câteva imagini comice ale transcendentului. Blandiana reia şi în alte forme tema căderii în lume, substituind ideii de păcat ideea de devitalizare a cerului. Îngerii cad pe pământ nu pentru că au greşit, ci pentru că au obosit în eternitatea văzduhului. Imagine tragică a divinului:

„S-au stins profeţii în pustie,
Şi îngeri cu aripile-atârnând
Sunt duşi încolonaţi
Şi strânşi în pieţe.
Vor fi judecaţi în curând.
Vor fi întrebaţi: ce păcat
Le-a alungat făpturile din ceruri?
Ce vină? Ce trădare? Ce greşeală?
Ei, cu o ultimă iubire,
Ne vor privi înceţoşaţi de somn
Şi n-or găsi drăceasca îndrăzneală
De-a mărturisi că îngerii, cad
Nu din păcat, nu din păcat,
Ci din oboseală."

Această elegie a fiinţei, care este, care a devenit poezia Blandianei, cu accente din ce în ce mai profund metafizice, continuă în cele zece poeme inedite din *Cincizeci* de *poeme* (1970), dominate de o figuraţie sacră (Dumnezeu, Fiul) şi de simbolurile sfârşitului. Este mai întâi imaginea fiinţei fragile şi speriate:

„Stăm atârnaţi de jilava icoană
Ca lacrimile-n geana unor nesiguri zei,“

reluată şi în alte versuri scrise în tonalitatea gravă a psalmilor. Somnul, vântul nefiinţei, liniştea prevestitoare a toamnei, lacrimile ce cad din cer („Cine plânge deasupra mea...?“), noaptea ce cade peste calendare, fratele „întru negăsire“, fiul cuminte care este Dumnezeu, dar pe care noaptea-l creşte şi-l face frate pentru a redeveni apoi părinte, „moartea în lumină“ şi sufletele goale care trag să moară în iarbă... sunt imaginile cele mai pregnante ale acestei elegii metafizice. Blandiana evită să facă o poezie conceptualizantă, livrescă în marginea ideii de moarte. Când încearcă, într-un poem mai demonstrativ (*Moarte în lumină*) să vorbească despre păcat şi să compună o viziune terifiantă a neliniştii mistice am impresia că nu izbuteşte.

În *Octombrie, Noiembrie, Decembrie* (1972), Ana Blandiana se hotărăşte, în fine, să vorbească în chip mai sistematic în poezie despre eros. Dragostea este văzută eminescian ca o *bucuroasă disperare* şi tot eminescian este sugerat şi momentul ei de extaz: somnul, adormirea:

„Adormi, adormi,
Cum stăm cu ochii-nchişi
Părem întinşi alături
Doi tineri morţi egali.
După ce somnoros păşeşte soarele
Prin ierbi uscate,
Cerul e moale şi lasă pe degete
Un fel de polen.
Peste feţele noastre se mută
Umbrele cârdurilor de păsări,
Mirosul strugurilor ne pătrunde.
Adormi,
Nu te speria,
Pletele noastre vecine
Răsfirate în iarbă
Au început să prindă rădăcini,

În curând frunzele ne vor înveli
În auriul omăt.
Niciodată n-am semănat mai mult,
Aripile ţi s-au afundat în ţărână
Şi nu se mai văd."

Somnul nu este cu necesitate o prefigurare a morţii. E întoarcerea pentru o clipă la ritmul pur al materiei, în zona de linişte şi de plenitudine a simţurilor. Iubirea îşi regăseşte în acest spaţiu chipul ei melancolic, suav, spiritualizat. Dealtfel, în poemele de dragoste ale Anei Blandiana lipseşte nuanţa temperamentală, carnală. Strigătul simţurilor se pierde în tăcerea meditaţiei. Dragostea încetează atunci să mai fie o emoţie incontrolabilă, este o l*uare de cunoştinţă*, o sensibilizare a spiritului în faţa problemelor existenţei. Blaga a pus, la noi, poezia erotică în legătură cu miturile esenţiale, făcând din ea o formă de cunoaştere. Bătaia inimii ne pune în contact cu ritmul Universului. Dragostea, cultivând inteligenţa simţurilor, deschide o cale spre înţelegerea condiţiei şi a poziţiei noastre faţă de lucruri. Această idee nu-i departe de încheierea că numai îndrăgostiţii au acces la cunoaştere, numai lor li se deschide împărăţia înţelegerii... Fără să împingă poezia erotică spre pragul conceptelor, Ana Blandiana pune în poemele ei mai multe teme de reflecţie, cum este aceea a devenirii. În pragul somnului hibernal, natura cunoaşte o explozie de vitalitate. Presimţirea agoniei se însoţeşte acum cu un fel de delir vegetal: iarba crapă de sevă, pământul se ascunde sub odăjdii, arborii se înfăşoară într-o lumină moale, uleioasă, îngerii pădurii umblă goi cu gura plină de afine şi aruncă seminţe şi fructe în cuplul *sortit să nu închege rod*:

„Pe unde calcă,
Talpa striveşte fruct
Şi-nseamnă
Sămânţa destinată nerodirii,
Ne pierdem printre ei —
Acestei lumi

Crepusculare
Noi îi suntem mirii.
O, mirii norocoşi ce niciodată
Sortiţi au fost să nu închege rod.
Se miră îngerii că nu port aripi
În felul lor stângaci, puţin nerod;
Copilăroşi, încearcă să-şi descheie
Însemnele puterii de pe omoplaţi,
Nereuşind,
Se-apleacă supăraţi
Şi-ncep s-arunce în mine
Cu fructe şi seminţe."

În poemele acestea copilăroase, închipuite ca desenele pictorilor mari care afectează uneori naivitatea, este vorba şi de moartea adevărată, contemplată însă fără teroare, ca, de altfel, toate categoriile negative ale existenţei care tind să capete la Ana Blandiana o luminozitate stranie: disperarea este *bucuroasă, suavă*, moartea — *clară*, bezna — *tandră*, *curată*, povara — *dulce*, spaimele — *moi*. Impresia este că poeta filtrează, estompează totul, luminile ca şi umbrele. De aceea lucrurile, chiar şi cele mai terifiante, impure, se privesc din nou în oglinzi clare, purificatoare, sfârşind prin a avea în jurul frunţii lor cercuri de lumină. Obiectele tind, astfel, spre o stare — dacă putem spune — de *sfinţenie*. Sfinţi ai lumii materiale. Însă cercul de lumină este şi un cerc al morţii (în *Clar de moarte*), lucrurile trăiesc într-un regim crepuscular, tendinţa lor profundă este să se *retragă*, să se scufunde lent. Figura poetică a Anei Blandiana este, cred, *stingerea*, dar nu în sensul escatologiei romantice (unde intră şi nuanţa de *spectacol*), ci ca o însingurare luminoasă şi tristă a elementelor, o coborâre spre starea de inocenţă.

Cu aceasta revenim la tema somnului, esenţială în *Octombrie, Noiembrie, Decembrie* şi, de aici înainte, în toate poemele Blandianei. Ea depăşeşte sugestia erotică, dorinţa de somn fiind generală. Nu ştim dacă poeta a ordonat sau nu mişcarea fanteziei ei în acest sens, dar toate elementele evocate în versuri au un gest de recul, de închidere, o fugă, s-ar putea zice, de starea lor

normală. În primul poem din volum (*Îţi aduci aminte*) este citată *marea* care „*se-nchidea* (s.n.) ca o pleoapă / peste ochiul în / care-aşteptam". În alt loc, femeia cere mirelui sa *închidă* ochii pentru ca florile pe care le priveşte să nu se stingă (*După felul în care alunecă luna*). Fericirea începe, apoi, cu o senzaţie de somn: „e-atâta fericire / c-aproape că ţi-e somn". Somnul este, aşadar, o stare de graţie. Dacă mirele îşi plimbă prin somn mâna pe trupul femeii, cresc deodată frunze cântătoare (*Nu-mi voi aminti*). Culoarea somnului este întunericul, şi întunericul este rodnic, în regimul lui anotimpurile se învârt mai repede, iar îndrăgostiţii văd mai limpede:

„Lasă-mă sa m-aprind de întunericul tău
În lumina feroce
Învaţă-mă să ard întunecat,
Modelează după forma aripilor
Flacăra mea
Şi purific-o de orice culoare.
Sau,
Şi mai bine,
Dă-mi o sămânţă de întuneric.
S-o îngrop în pământ /.../
Un întuneric în care
N-am mai fi frumoşi, nici buni,
Ci doar singuri,
Şi nemaitrebuind să privim
Închizând ochii am putea vedea."

Somnului afectiv îi corespunde şi un somn vegetal. Noiembrie este o lună onirică, timpul ei este incert, lucrurile ezită între viaţă şi moarte într-o reculegere demnă. Viaţa materiei continuă în ritmuri încetinite, elementele lunecă spre o stare de inerţie fabuloasă unde nu este nici *gând*, nici *moarte*:

„Râuri mari trec în somn
Spre oceane
Purtându-şi poeţii adormiţi..."

Zăpada e punctul ultim al acestui proces. E simbolul încetării totale de a mai trăi exterior. În acest somn mineral îndrăgostiţii se refugiază cu voluptate:

„...Dar eu trec prin zăpadă adormind,
Tu eşti somnul din care
Nu vreau să mai ies,
Rar câte-o privire mai mare
Distrată, uitucă, visez,
Neaua moale, îngheţată pe mine,
Mă strânge,
Mi-e cald în somn şi bine
Şi ştiu c-o să mor...“

Lângă somn apare, ca temă complementară, *tăcerea*. Ana Blandiana o închipuie şi pe aceasta *luminată*, creatoare. Poezia este o floare care creşte în tăcerea somnului. Pentru ca lumina spiritului să poată arde înăuntru, trebuie ca lumina dinafară să se stingă. Căci poezia nu comunică, nu exprimă decât ceea ce nu există:

„Nimic din ceea ce ascund nu trăieşte
Dincolo de hotarele mele.
Niciodată, niciodată nu se va sparge
Echilibrul perfect
Care doarme-ntre lume
Şi sufletul meu?
Numai pentru că nu există-n afară
Îl văd în mine-atât de limpede pe Dumnezeu?“

De la puţinele poeme inedite din volumul *Poezii* (1974) până la *Ochiul de greier* (1981) se întinde un teritoriu liric în care Blandiana reia şi îşi adânceşte temele într-o meditaţie existenţială din care nu a dispărut cu totul nota de senzualitate. Visul, somnul şi somnul din somn, singurătatea îngerească a fiinţei, marea trecere, satul şi arhetipurile lui, zborul care este o cădere fără sfârşit, beatitudinea în care cloceşte frica, cuvintele care nu şi-au vândut încă sufletul, extatica lumină crepusculară, sila de retori-

că... sunt lucrurile care se repetă şi se observă în poemele acestea concentrate, de o remarcabilă puritate. Blandiana şi-a construit o mitologie lirică şi o completează acum cu piese noi. Semnul ei originar ar fi *oul* care pluteşte pe o mare de lumină şi care, divizat, a dat cerul şi pământul şi a produs astfel singurătatea cosmică. Vine la rând, în această ţară de miracole tragice, *somnul* care este un vestibul al morţii şi un spaţiu al viselor. Lumea însăşi se sprijină pe cineva care doarme şi visează şi noi toţi, oamenii, „suntem visaţi de cineva / visat la rândul său de altul / care e visul unui vis anume“... O viziune asemănătoare are şi Grigore Hagiu în S*fera gânditoare*, în varianta însă a visului conceptualizant. La Blandiana, visul este o noţiune existenţială şi filozofică în accepţia dată de Blaga. În *Somnul din somn* (1977) şi *Ochiul de greier* şi în o bună parte din poemele din 1974, tot ce este în lume se petrece într-o somnie situată între voluptatea eminesciană a integrării în ritmurile cosmice şi teroarea blagiană a sfârşitului. Blandiana aduce o notă personală senzorial-intelectuală, un răsfăţ al spiritului angoasat de ideea morţii şi sedus, în acelaşi timp, de viziunile crepusculare. „Mi-e frică de somn / şi ruşine / a fi“ — scrie într-un loc pentru ca într-un poem mai încolo să aducă imaginea împlinirii şi a adormirii în aromele toamnei: „Mi-e somn aşa cum li-e somn / fructelor toamna, / Mi-e somn şi mi-e bine /.../ Adorm / şi capul îmi putrezeşte de visuri, / Alcooluri dulci / se distilează blând, / La rândul lui un înger — vierme adoarme / şi-ncepe să viseze / putrezind.“

Este limpede că a vorbi despre somn este a vorbi despre moarte, şi a vorbi despre moarte în poezie este totuna cu a vorbi despre frica existenţială, despre timp, despre singurătate, despre natură şi, înainte de orice, înseamnă a vorbi despre poezia care îşi asumă aceste subiecte. Blandiana are un fel inimitabil de a-şi implica biografia în aceste teme abstracte. O biografie a fiinţei, mai puţin (în aceste volume) o biografie socială. Cu ce să încep? Poezia ei este o tragedie în alb, un desen pe o frunză transparentă, un bocet într-o cascadă de lumină. Să citez, întâi, imaginea unei singurătăţi

eminesciene însoţită de ideea curgerii timpului: „În nopţi clinchetitoare să stau şi să contemplu / Singurătatea lunii şi plânsul ei enorm / Reverberat în nouri ca-n murii unui templu / Pe când viaţa-mi trece şi turmele îmi dorm“ şi, în continuare, aceeaşi idee într-un pastel pe care Geo Bogza nu ezita să-l pună alături de *Sara pe deal*. Blandiana foloseşte dinadins, îmi închipui, verbul eminescian *cură* pentru a trimite la viziunea romantică a ireversibilităţii şi a liniştii cosmice. Poemul este, într-adevăr, splendid în clasicitatea lui:

„Dealuri, dulci sfere-mpădurite
Ascunse jumătate în pământ
Ca să se poată bucura şi morţii
De carnea voastră rotunjită blând,

Poate un mort stă ca şi mine-acum,
Ascultă veşniciile cum cură,
Îşi aminteşte vechi vieţi pe rând
Şi contemplându-vă murmură:

Dealuri, dulci sfere-mpădurite
Ascunse jumătate în văzduh
Ca să se poată bucura şi viii
De nesfârşit de blândul vostru duh...“

Şi, pentru că e vorba de modele să precizăm că *satul* are, în mitologia lirică a Blandianei, funcţia pe care i-a dat-o Blaga: locul în care se revelează eternitatea şi supravieţuiesc *tiparele*, miturile. „Clădit în alb“, satul din *Somnul din somn* şi celelalte poeme este un eden în care pătrund semnele sfârşitului:

„Ce poate fi fericirea,
Dacă nu această plutire,
Printre fructe şi frunze,“

însă în aceste patriarhalităţi prăfoase şi vrăjite, în care foşneşte eternitatea, orele cad şi mor, iar cucul (pasărea prevestitoare a Blandianei) anunţă, cântând, sfârşitul lumii:

„În satul în care mă-ntorc
Ceasuri cu cuc sfarmă vremea
Şi mari bucăţi de tăcere
Zac sparte în praful din drum.
Acele se învârt cu hărnicie,
Arătând mereu ceva de neprivit.
Orele au căzut de mult,
Au murit,
Numai acele aleargă fără sfârşit
Şi dezorientat, când şi când,
Cucul apare şi-anunţă
Sfârşitul lumii, cântând."

Bucolismul spiritualizat al Blandianei atinge şi asemenea sunete grave prin care pătrunde, în poem, un sentiment obscur de teroare aproape mistică. Apare şi sentimentul de târziu în lume, de învrăjbire a paşnicei naturi. Iarna „ninge cu duşmănie", „ninge hidos" şi imaginea pământului înveşmântat în alb (sclipitoare şi desfătătoare la poeţii de tipul Alecsandri) e, aici, apocaliptică. Borealismul, poezia imaculării şi toate celelalte metafore ale purităţii hibernale pier într-un strigăt existenţial: „Am îngheţat / în singurătatea mea îngerească". De la poeţii spiritualizanţi mai vechi (inclusiv de la Arghezi) vine, într-un fermecător poem din *Stea de pradă*, viziunea transcendenţei în care îngerii s-au copt şi cad pe pământ ca poamele toamna:

„...Din când în când
Un pocnet înfundat
Ca la căderea
Unui fruct în iarbă.
Cum trece timpul!
S-au copt şi-au început să cadă
Îngerii:
S-a făcut toamnă şi-n cer..."

Blandiana îşi regăseşte în asemenea desene mai suave graţia şi credinţa ei într-o religie a purităţii. Satul redevine, în astfel de clipe, un topos al miraculoaselor împliniri (*coaceri*), cerul se lasă

sub greutatea stelelor şi pe pământ cirezile se întorc de la păşune în amurguri incendiate. Însă în aceste pasteluri heliadeşti, caligrafiate fin, este mereu prezentă sugestia morţii spornice, harnice. Blandiana şi-a făcut din această idee axul poeziei sale. Simbolul acestei întrepătrunderi este, în afara somnului, *toamna*, anotimpul când:

„Voluptuos şi cu neruşinare
Viaţa şi moartea se întrepătrund."

Toamna este în această viziune lirică o beatitudine coruptă, o bucurie a desăvârşirii ameninţate de o moarte fragedă. Sunt în poemele ultime ale Blandianei nesfârşite nuanţe ale acestei idei. Aleg una fermecătoare în ambiguitatea ei:

„Într-o beatitudine
Uimită ea însăşi de sine;
Fructe senzuale cu viermi
În cărnurile dulci de ruşine"...

Există în poemele acestea cu lumini tăioase (să le spunem astfel) un fel de a cuprinde lucrurile şi un fel meticulos de a organiza poemul. Blandiana are predilecţie, în ce priveşte lumea materială, pentru un spaţiu situat, cum am precizat mai înainte, între două realităţi care ar trebui să se respingă. E linia subţire care separă plinul de gol, purul de impur, fiinţa de nefiinţă. Acest *fraged hotar* „între două lumi care se devoră" este cel mai des invocat în poeme: „această triumfătoare / ţară a nimănui / dintre viaţă şi moarte", în fine, misterul locuieşte „în valea dintre suferinţă şi moarte". Toamna este, ea însăşi, un *fraged hotar*. Poeta detestă „arşiţa lubrică a verii" şi are oroare — s-a putut constata — de frig şi de gheţuri. În genere, respinge excesul, preaplinul, aglomerările, materiile prea consistente sau materiile care fierb sub puterea unei mari energii. E semnificativ, în acest sens, scurtul poem *Oraş oriental*:

„Oraş oriental de câmpie
Cu seva prelinsă pe străzi,
Cu soarele fără ruşine
Sorbindu-şi sordidele prăzi,

Oraş lichefiat, râu fierbinte,
Şi crâncene-arome urcând
Spre cerul de fructe în care
Se strică ultimul gând."

unde se vede limpede oroarea de obiectele lichefiate de căldură. Chiar lumina, elementul pur, imaterial, produce prin extensie, dilatare, o alarmă a fiinţei, o panică existenţială teribilă:

„Mi-e frică de-atâta lumină,
De prea multe flori îmi e frig
Mi-e somn de iubirea deplină
Şi nu ştiu pe cine să strig
Să stingă în mine
Cereasca grădină,
Să spargă din calea oceanului negru
Extaticul dig."

Culoarea favorită a Blandianei este „albul fără margini", iar dintre calităţile materiei cea dintâi este *frăgezimea*. Dăm în poemele ei peste o veritabilă *reverie a fragedului*. De la *înger* la *vierme*, obiectele poetice ating în momentele lor de graţie sublimul frăgezimii: „îngeri umili şi fragezi", „stâlp fraged", „fragede moaşte", „fragedul vierme", „frageda moarte", „frageda formă a crengilor ude". După fraged, vine *umbra*. Lucrurile tind să se dematerializeze pe măsură ce pătrund în acest spaţiu de sublimităţi corupte care este poezia. Starea lor ultimă e starea de umbră: „umbră de buburuză urcând / chinuitor / o umbră de iarbă". Am lăsat la urmă *adormirea* şi *somnul* spre care tind toate lucrurile din poezia Blandianei. Soarele, îngerii, norii, poamele, zeul bătrân, viermele, pământul — toate trăiesc într-un regim hipnotic şi tânjesc spre starea de adormire: „crucea cuprinsă de somn", „pământ apus în somn",

Avram Iancu e „învinsul crai al adormirii noastre“, „pământul nostru pustiit de somn“, „roi somnoros de albine“, norii care „adorm pe ceruri“, „ritmul somnatic de undă“ etc... O treaptă spre adormire este *picotirea* şi un echivalent al somnului, în lumea cosmică, este *picurarea*: „soarele picotitor“, „văzduhul cum picură înspre amiază“, turme de *picotitori miei* trec prin câmpiile poemului şi pe cer stă imobil un „soare picotitor“... Sensul acestei adormiri, picotiri generale este desigur *curgerea, trecerea* lentă a fragedului hotar imaginată de Ana Blandiana ca o transhumanţă sfântă („şi-n transhumanţa sfântă să curgem împreună“), ca o pregătire înceată de moarte (marea trecere).

Primind această viziune gravă, poezia Blandianei nu renunţă la o anumită dorinţă de seducţie. Ea nu se hotărăşte să părăsească valea care desparte tărâmurile şi nu-şi refuză, vorbind de moarte, o anumită graţie a jocului. Poemele sunt tăiate în materii pure, graţioase şi fragile ca nişte balerine pe o scenă vastă. Este greu să determini temele acestei poezii şi să-i analizezi ideile care au, uneori, o bătaie foarte lungă şi răzbat în alte planuri. Vagul simbolist şi neliniştea modernă, starea de reverie şi conştiinţa unei teribile complicităţi a lucrurilor în univers se unesc şi se aproximează în aceste meditaţii lirice delicate şi grave. Nu-i o poezie de cunoaştere în sensul vechi al conceptului, deşi cunoaşterea poetică constituie o temă de care Blandiana se apropie des. Cunoaşterea se organizează în acest caz ca o arhitectură de întrebări. E o forţare a limitelor, o încercare de a cuprinde cu mijloacele de înţelegere ale poeziei ceea ce se situează, adesea, dincolo de înţelegere: „De ce nu se-amestecă totul?/De ce nu se-acoperă / Pielea lucioasă a pământului cu blană?/De ce nu răsare iarba verde şi fragedă / Pe spinarea fierbinte a fiarelor din păduri?/De ce nu le cresc pomilor aripi / Şi păsărilor rădăcini?/De ce nu ciripesc pietricelele fericite? De ce marginea râului?/Eu de ce nu învăţ să urăsc?/Eu de ce?/ — O, Doamne, ce copil obositor, / Oftează îngerul.“

Este limpede că poetul caută altfel decât filozoful. Filozoful nu se apucă să caute până n-a găsit deja. Poetul caută nu ca să afle,

el înfăţişează doar aventura căutării, pune întrebări fără răspuns şi încearcă uşi care nu se deschid niciodată. E un provocator al haosului şi un expert al necuprinsului. Când se întâmplă să găsească, e neliniştit şi pune, în continuare, alt rând de interogaţii. Cum scrie Blandiana într-un frumos poem: „Mi s-a spus să te caut / Şi eu însămi nu voiam decât căutarea. / Nici măcar nu mă gândisem / Ce m-aş face cu tine / Dacă te-aş găsi. / Te-aş pune în pământ ca pe-o sământă? / Te-aş hrăni ca pe-un animal domestic / Socotindu-ţi foloasele blănii şi cărnii, / Lânii şi laptelui? / Sau, dimpotrivă, m-aş lăsa eu devorată / Ca de o fiară? / Sau ca printr-o pădure / M-aş rătăci cu spaimă prin tine? / Sau ca într-o prăpastie / M-aş lăsa să cad nebănuind adâncimea? / Sau ca într-o mare / M-aş înmormânta în peşti?/Mi s-a spus să te caut, /Nu să te găsesc."

Poezia din *Stea de pradă* (1985) oscilează între doua spaţii imaginare şi între două stări de spirit. Ordinea lor ar trebui să fie, probabil, alta. În poezie însă ele se confundă şi ceea ce iese întâi în faţă este un tărâm ciudat de lumină şi întuneric, de graţie şi spaimă. Să vedem, întâi, adâncimile graţiei în aceste îngândurate reverii. Aleg poemul *Pe cer*: un desen cu linii subţiri, o încercare de a transcrie ceea ce nu are, în fond, contur şi durată. O poezie de-o admirabilă puritate şi acurateţe a graţiosului şi inefabilului: „Treceau clipe mari zdrenţuite pe cer, / Mişcând pe zăpadă umbre-abia colorate, / Le priveam cum răsar, cum vâslesc şi cum pier / În lumina din care izvorâseră toate. // Vinovate de-a fi doar atât se-oglindeau / Înmulţindu-şi himera în omătul complice, / Ca şi cum s-ar scuza că-s prea gingaşe sau / Ca şi cum, uluite, ar cerca să explice // Veşniciei fiorul împăcat şi intens / Al făpturii lor lungi, de nor auster. / Căci, scăpate istoriei şi curate de sens, / Treceau clipe mari zdrenţuite pe cer."

Imaginaţia operează, aici, cu imponderabile şi se întinde, nestingherită, leneşă pe câmpuri vaste de suavităţi. Ea antrenează o poezie a reveriilor calme şi luminoase, caligrafiată fin şi oprită — cum s-a văzut — înainte de a se explica. Rămâne totdeauna o umbră, un neînţeles pe care cititorul trebuie să-l lămurească fără să-l epuizeze.

Şi umbra, neînţelesul din poem depăşesc relaţiile obişnuite între obiecte. Poezia Blandianei nu ocoleşte, chiar în această ipostază mai liniştită, tâlcul relaţiilor ce ne scapă. În fervoarea ei pătrunde un ţipăt stins care tulbură spiritul încântat de miracole.

În celălalt capăt al imaginarului se află un spaţiu mai agitat şi mai puţin armonios. Cartea de acum a Anei Blandiana este, în fapt, acaparată de această latură, mai tulbure şi mai angoasată, a sensibilităţii (imaginaţiei) sale. Poeta stărilor de *reverie* poate (şi este cu adevărat) tăioasă şi profetică, ochiul ei vede nu numai ceea ce este delicat şi sublim în lume, vede şi derizoriul, coşmarul existenţei. Fiinţa nu-i numai un turn de tăcere, este şi un turn de spaimă. Blandiana găseşte într-un poem (*Gemenii*) o imagine extraordinară pentru a sugera această intuiţie a sensibilităţii ei. Iat-o: „Gemeni în uterul spaimei, / Locuitori ai aceleiaşi celule, / Orbi şi muţi / În bezna sonorizată sălbatic / Numai de pulsul hrănitor, / Smulgându-ne din nevertebrate, / Din peşti şi din păsări, din fiare, /Ca să ne poată naşte / După chipul şi asemănarea Ei. / Fără drept de apel / Condamnaţi la naştere, / Singuri şi neputincioşi în faţa / Creşterii noastre-nvelite / În trupul ei crescător / Ca-ntr-un mormânt ce dospeşte viaţa viitoare. / Noi doi, / Gemeni în uterul spaimei."

Poem aspru, scris în altă tonalitate şi cu alte mijloace stilistice decât acelea ale poeziei senzoriale, mai vechi. Tema vinovăţiei şi a complicităţii (care mi se pare esenţială în poezia Anei Blandiana) leapădă aici învelişurile obişnuite, notaţia este mai febrilă şi ritmurile versului mai iuţi. Apare, în poemele astfel gândite şi în acest fel scrise, senzaţia de destrămare în lume. Cerul îşi arată viscerele, lumina putrezeşte, universul este un pustiu vegheat de o stea de pradă: „E prea târziu: /Celula însăşi se destramă, / Nu mai recunosc nici un pact — / Apusul de soare e rânced / Şi răsăritul trucat. / O stea de pradă pândeşte / Clipa lucirii supreme / Pe cerul acid ca un scâncet / Care dizolvă blesteme; / Dar raza se face prăfoasă / Şi vântul o spulberă scurt, / Grămezi de nisip luminos / Se troienesc prin unghere. / E prea târziu: / Seninul,

de este, e doar furt, / Când norii etalează / Cereştile viscere // Cu o neruşinare exorcizând iubiri. / Indiferentă sieşi, celula se destramă, / Lumina se usucă de propria ei putere / Asupra universului pustiu, / Când ţipătul e moarte, / Tăcerea e infamă / Şi bezna are rădăcini subţiri / În prea târziu."

Nu-i o viziune inedită în poezie. De la romantici încoace, toţi marii poeţi au dat asemenea imagini ale sfârşitului şi au sugerat dimensiunea metafizică a fiinţei. Arghezi şi Blaga au impus, în această privinţă, două modele lirice. Blandiana traduce în felul ei această temă copleşitoare: o implicare, întâi, discretă a subiectivităţii, o imprecizie, apoi, calculată a obiectului şi mai multe straturi de aluzii şi umbre care lasă întredeschisă înţelegerea simbolului grav. Poema devine, în cele din urmă, o mică fabulă din care a fost eliminată morala de la urmă. Morala şi-o imaginează singur cititorul nevoit, astfel, să ciocănească de mai multe ori pereţii versurilor şi să descopere miezul unor propoziţii îndoielnice. Aleg, aproape la întâmplare, din volumul *Stea de pradă* un poem construit ca o dantelă de incertitudini, foarte sugestiv şi de mare forţă lirică: „Ce nenorocire să ştiu / Că nu exişti decât în mine, /Să nu te simt în nici un fel / Şi totuşi să nu mă îndoiesc / Că eşti acolo! / Dar dacă, totuşi, m-ai părăsit / Şi eu îngrijesc cu supunere / Şi ridicol devotament / Frumoşii pereţi ai statuii / Goale pe dinăuntru — / Fără nici o fisură / Prin care să se poată zări ceva — / Întrebând încet, cu spaimă, din când în când, / «Eşti acolo?» / Deşi ştiu că tu nu răspunzi / Din principiu..."

Trebuie să ne schimbăm impresia pe care am avut-o până acum despre poezia Anei Blandiana. Caligrafia impresionistă, senzorială de început a evoluat spre o poezie cu implicaţii metafizice şi sociale. O poezie din ce în ce mai mult (îi folosesc o imagine) gravidă de idei. Dansul nu este numai un joc. Este şi o gândire a jocului.

Adrian PĂUNESCU



POEZIA POLITICĂ

Adrian Păunescu (n. 1943) e o expresie tipică a ceea ce aş numi spiritul macedonskian al literaturii actuale: spirit al contrastelor, unire de sublim şi grotesc, de tragedie şi farsă, armonie de elemente ce, altfel, în lumea comună se resping ca apa şi focul. Ce e însă poezia dacă nu o continuă încercare de restabilire a unităţii primordiale a lumii, o luare în stăpânire a elementelor pulverizate, însingurate unele de altele?! Şi ce este, în fond, poetul — această frumoasă amăgire — dacă nu cel care, cu ajutorul metaforei, vrea să refacă unitatea, armonia pierdută a existenţei?! Romanticii spuneau că poeţii suferă de o boală ciudată: de incompletitudine, ceea ce vrea să spună că omul a pierdut sensul

unităţii vieţii. În poezia modernă această idee a devenit fundamentală şi, dacă ne referim numai la poezia română, o aflăm, într-un chip sau altul, şi la Bacovia, Arghezi, Blaga, Philippide, Barbu, după ce ea trăise, dramatic şi spectaculos, la Macedonski. Poetul de azi nu mai are naivitatea de a crede că poate, cu adevărat, uni elemente şi lumi atât de divergente, nu a încetat însă să creadă că poate pătrunde misterul din lucruri, poate ajunge la ideea pură, răstignită în formele atât de variate ale lumii fenomenale. Din acest punct de vedere, întreaga poezie mai nouă, obsedată de ideea pulverizării, e stăpânită de un inconformism esenţial, manifestat printr-un fel de revoltă faţă de ordinele limpezi, de geometriile clare ale materiei. Pluteşte peste ea un duh al insurecţiei şi se afirmă energic o neîncredere funciară în categorii, simboluri, mituri acceptate.

Tânăr de tot, aproape adolescent la debut (*Ultrasentimente,* 1965), Adrian Păunescu scrie în spiritul generaţiei sale versuri acut senzoriale, cu o imagistică uluitoare, bătând prin spontaneitatea ei rebelă spre absurdul suprarealist. Este cel mai tânăr dintr-o promoţie foarte ambiţioasă de poeţi hotărâţi să schimbe faţa lirismului românesc. Când îi apare primul *Sonet* are 17 ani, cu 10 ani mai puţin decât Nichita Stănescu care debutează în acelaşi an cu volumul *Sensul iubirii*. Spiritual, ei fac parte din aceeaşi generaţie, au aceleaşi modele (Bacovia, Barbu, Arghezi, Blaga) şi trăiesc cam aceleaşi obsesii literare. *Criza de identitate* ia, totuşi, la Adrian Păunescu nuanţa *crizei de afirmare*. Cuvintele par a o lua înaintea emoţiei, simbolurile grave, ameninţătoare, sunt trase de versurile ce se rostogolesc cu forţa (şi dezordinea) unui torent.

Labiş şi poeţii de după el au cântat desprinderea de copilărie. Adrian Păunescu se instalează de la început în tulburea adolescenţă şi, cu simţurile mărite, lacome, înregistrează marile emoţii: saltul în altă vârstă, despărţirea de părinţi, delirul de sunete din natură, „mirosul istoriei“, vibrarea de „încăierate unghiuri“ din sufletul decis să cunoască şi, dacă se poate, să stăpânească totul.

Ultrasentimentele reprezintă jurnalul acestui adolescent grăbit să ia act de existenţa lui şi a lumii din afară:

„Mă aflu în zilele de mare emoţie
În care mă pregătesc pentru o altă vârstă.
Umblu cu o deosebită repeziciune pe străzi,
Unor lucruri le dau împuterniciri speciale.

. . . .
Risipind în toate acestea pasiunea
Electrică a sufletului meu, bogat în tensiuni...“

De pe acum Adrian Păunescu arată un mare neastâmpăr în tot ceea ce face. El nu contemplă, ci trăieşte, devoră, sufletul se simte bine numai pe ruguri sau în galopuri nebune de cai, starea pe loc este o stare de păcat, a trece orbeşte prin flăcările pasiunilor nimicitoare este condiţia normală a poetului. Abia instalat în adolescenţă, el simte deja închisoarea ei:

„Prea mult am stat în tine clandestin,
M-am îmbăiat în sângele tău sfânt.
Erori făceam alături şi-mi bătea
Ca o teroare pulsul tău în vine.

Adolescenţa mea, casă de chin,
Tu azureai frumos peste pământ
Şi trupul tău aripe secreta
Şi mi-a fost bine, cât am stat în tine.

Dar sonerii, tăioase, au chemat
Din toţi pereţii închegării tale,
De parcă mă dorea imediat
O lume-a unor foarte mari rafale.

Şi te dezbrac, ca după-o iarnă grea,
La începutul orbitor de ziuă,
Adio, deci, adolescenţa mea,
Maimuţa mea şi vârsta mea, adio!“

Adrian Păunescu cântă, ca şi alţi poeţi tineri, geneza lumii delirante, simte teroarea senzuală şi prin oraş vede, bacovian, fecioare despletite care luminează cetatea cu genunchii lor:

„Fecioare despletite trec prin zi
Mişcând şi ameţind realitatea,
Lunatice, aeriene, vii;
Genunchii lor au luminat cetatea.

Vâslite le sunt mâinile în gest,
Li-i părul o zburare de cocoare,
Şi sclav e ceru-n dulcele arest
Al clipei senzuale, cu fecioare.

. . . .

Şi coapsele se simt arzând încet
Şi disperat, în rug de carne sfântă,
Fecioare despletite fug şi cântă
Şi în puterea cântecului cred."

Însă şi *filozofia*, atâta câtă există, şi *erosul* sunt la Adrian Păunescu nişte praguri ce duc spre alte încăperi ale sensibilităţii. Emoţiile se amestecă, „se cheamă" după un sistem elementar de *corespondenţe* care amplifică şi tulbură sensurile originare ale lucrurilor. Sevele curg spre rădăcini, iarba urcă pe cer, copiii se retrag în părinţi, mieii în oi stufoase şi berbeci. Un lirism al *întoarcerii* în placenta materiei, o nostalgie de elementele arhetipale (inspirată de Blaga), o ieşire grabnică din tiparele *existentului, constituitului* se observă în poemele viforoase şi despletite. Adrian Păunescu care face, acum, expresionism fără să ştie, îşi caută însă în literatură mituri mai potolite: Hamlet, prinţul melancoliei, şi Ofelia — „fecioara de mirare şi azur". Din ele, tânărul poet trage simboluri greu de explicat, pentru că el suceşte adesea vorbele şi le împerechează după o logică proprie.

Impresia generală este că pentru Adrian Păunescu lucrurile, ca şi cuvintele, sunt prea strâmte. El creşte repede şi haina logicii

normale rămâne prea mică pentru trupul imaginaţiei sale. Energia interioară, condensată, este pe punctul de a arunca în aer structura formală a *Ultrasentimentelor*. Totuşi, poemele rezistă şi, la sfârşit, poetul trimite un poruncitor mesaj generaţiei sale:

„Ridică-te-n picioare, salută, Generaţie,
Am scris această carte pe care o ador."

Debutul este, nici vorbă, remarcabil, cartea (la care, totuşi, Adrian Păunescu va renunţa în antologia din 1978: *Poezii de până azi*) exprimă în poeme febrile, delirante şi incongruente uneori, nerăbdarea şi incongruenţele unei vârste.

Volumul *Mieii primi* (1966) merge, în continuare, pe urmele generaţiei, dar de pe acum se vede că Adrian Păunescu nu se mai mulţumeşte cu locul de încheietor de pluton. El vrea să sară peste rând, dar faptul se va petrece mai târziu, după ce temele, obsesiile, iubirile spirituale comune vor fi consumate. Până la *Fântâna somnambulă* (capătul acestui lirism ezoteric, ermetic — prin imagismul torenţial — pătimaş şi orgolios) poetul bate încă pasul cu colegii săi, le dedică poeme misterioase (lui Nichita Stănescu, N. Breban, Grigore Hagiu) şi scrie, în stilul său, despre temele care circulă. Lirismul lui aspiră într-o formă mai accentuată decât la alţii la o asumare a totalităţii. Un ciclu de poeme se cheamă *Asediul condiţiei umane*. Starea de reflecţie, răspândită la poeţii din anii '60, se transformă pe nesimţite la Adrian Păunescu într-o stare de revoltă.

Mieii primi debutează, cu toate acestea, cu un simbol blagian: poetul locuieşte într-un cântec de pasăre. Însă, ceea ce este acolo spus printr-o nuanţă, devine în poemul lui Adrian Păunescu (*A fi într-o pasăre*) subiectul unui discurs simpatic grandilocvent:

„Cum e un ton în toate, pe care
Îl auzim fiecare altfel, să cădem
Unii în genunchi, alţii în mâini,
Alţii în gene, cei mai uşori.

Sună aerul în martie
Ca oasele păsărilor,
Într-o enormă pasăre suntem însămânţaţi,
Modul nostru de viaţă
E osul unei aripi zburătoare."

Adrian Păunescu dă, acum, şi o definiţie a poetului: „sublim nămol eterogen / De fluiere, de fântâni şi de tragedii", definiţie imposibilă, la fel ca şi cea care urmează:

„Poetul sapă temelia
Zerourilor lungi şi scoate
De-acolo pământ, ca dintr-o fântână"...

însă din desfăşurarea retorică a poemului (*Tinereţea unchilor mei Ioan şi Dumitru*) se înţelege că poet este acela care caută tiparele, originea vieţii lui şi, implicit, originea cuvintelor. Asta se putea spune simplu, în câteva versuri, însă Adrian Păunescu n-ar fi el însuşi dacă n-ar tulbura istoria lumii şi n-ar evoca originile universului pentru a sugera că toţi ne naştem din osul sfânt al unui strămoş! Poemul, cu toată desfăşurarea exagerată de forţe retorice, are un *ce* incantatoriu venit din prăvălirea uriaşă de versuri peste trupul aceleiaşi idei. Cuvintele încep să se lege între ele după afinităţi sonore, dând o impresie de mister şi gratuitate. Capodopera acestui lirism delirant (cine spunea că nu există poezie mare acolo unde nu există şi puţin delir verbal?) este poemul *Spre plus infinit:*

„1 deschide lupi, 2 aşteaptă, / 3 odihneşte, 4 ia foc, /5 e o lebădă, 6 o treaptă, /7 e un 1, mai cu noroc. //8 dă pe gheaţă, 9 e haos — / Şi vine 10, capăt de şir, / E şi fereastră, e şi adaos, / Lebădă, liră, linişti, delir. // Numără, numără, tinere domn, / Numără, numără!// Vezi cum coboară cifrele-n somn,/ Inima patima tânără?/ Leneş, prea repede, intră în somn,/ Numără, numără, tinere domn!// Numără umerii celor ce vin,/ Numără ochii celor ce pleacă. / Numără sângele din cer străin, / Numără stelele care te-mbracă!// Fruntea ridic-o din mări de somn,/

Numără, numără, tinere domn !// Şirul din faţă răsteşte trepte,/ Iar înapoi dă pâraie mistreţe, / Şirul de numere neînţelepte / Bântuie lava de suprafeţe. // Numără clipe, numără lebede, / Numără cumpene, descumpăniri, / Numără negru, numără repede,/ Numără grele stele subţiri! // Fruntea ridic-o din măşti de somn, / Numără, numără, tinere domn...“.

Cu aceste salturi uriaşe, poemele dau totuşi roată şi unor noţiuni mai subtile ca Timpul, Destinul, şi fac, uneori, efortul de a traduce acea intraductibilă percepţie fizică a abstracţiunilor pe care o aflăm şi la Bacovia. Iată un poem al culorilor în varianta tunătoare a lui Adrian Păunescu:

„Începem de la negru, de la genunchii negri,
Ne-nrămurăm în corpuri ce nu mai au oglinzi,
Cu ochiul în minune, cu linişteа urechii,
Cu dinţii în cuvinte rămaşi ca nişte grinzi [...]

Afară din privire e cerul cine ştie
Cum ancorat pe salturi de roşii meteori,
Şi carnea ne desparte ca o cortină vie
De ultrasentimente mişcate de culori!

Şi galben, galben bate în frunzele căzute
Emoţia pierdută în vechiul antipod.
Prin uriaşul galben rostind vibraţii mute
Oglinzile nervurii răsfrângeri roşii rod.“

unde se vede limpede tendinţa autorului este de a da o corporalitate ciclopică simbolurilor delicate din lirica veche. Curgerea timpului, dislocarea, ruperea materiei sunt figurate, în altă parte, printr-un „râu de ceasuri“. Ochiul măreşte, celulele materiei devin corpuri vaste, iar corpurile iau înfăţişarea unor meteoriţi care cad în abisuri enorme. Din lucruri ies „aburi cosmici“, în univers plesneşte un ochi şi albul ochiului curge peste lume. Lumina însăşi devine, prin atingere cu obiectele, materială, grea, uleioasă. Adrian Păunescu are, ca Ioan Alexandru, sentimentul infernului în

universul mic. Un „venin bătrân“ se aşterne peste tot, o neagră prăpastie se deschide în interiorul materiei, „flăcări păcătoase“ ard undeva, nu se ştie unde, în fine, cum zice poetul: „infernul este gata în fiecare lucru“ şi „cazanele infernului atârnă de lucrurile lumii“.

Însă Adrian Păunescu nu-i un spirit metafizic tenebros şi nu stăruie în viziunea universurilor agonizante. Rareori un accent de teroare de origine necunoscută coboară în versurile sale robuste, ca în acest ciudat poem de vagă jale blagiană:

„Ceea ce e străin se aude prin ploaie
jubilând, mieii primi
adorm bătrân şi plâng în numele lui Dumnezeu
pe cerul jilav de străinătate al pământului.

. . . .

Afară gem berbecii, înlăuntru plâng mieii,
targa de iarbă tulbure e jilavă,
vino şi ridică-mi mâinile de pe pământ,
vino şi binecuvântează mieii care se aşază pe pământ
şi plâng şi dorm în numele lui Dumnezeu.“

În *Mieii primi* şi în volumele următoare, Adrian Păunescu este mai ales un poet al marilor aglomerări, şi figura intimă a liricii sale mi se pare a fi *ospăţul*, evocat într-un poem de un sarcasm patetic:

„Ospeţe uriaşe, continuaţi deplin,
Căci pieptul meu vă-ncape, fiind cu vremea geamăn,
Ospeţe uriaşe, nimbate trist cu vin,
Frumoase, petrecute, rămase, fără seamăn.“

„Gravide de dorinţă“, lucrurile nasc alte lucruri care cresc repede, indivizii sunt „moşii de carne tulbure/ ale pământului“, aburi fierbinţi şi trâmbe foioase de nisipuri trec prin aerul acestor poeme heliadeşti, bolborositoare ca nişte cazane cu smoală. Este greu de citat unul în întregime, poezia (de o remarcabilă forţă) trăieşte în fragmente. Ansamblul o acoperă, fluviul discursului o întunecă,

îţi trebuie o ureche extrem de fină ca să surprinzi, în vuietul cascadei, sunetul profund al versului.

A doua temă vine, în poezia din această fază, dintr-o obsesie comună la toţi poeţii tineri din anii ’60: obsesia unui lirism, să-i zicem, *corporal*. Toţi cântă omoplatul, coastele, ochii, trupurile adolescenţilor lungani. Descoperirea universului începe printr-o descoperire a corpului propriu şi a instrumentelor de percepţie. *Ochiul* şi *urechea*, îndeosebi, sunt mitizate. Adrian Păunescu este în elementul lui în acest câmp de simboluri. Ochiul, osul capului, fruntea cu cele două tâmple, buzele, urechile sunt trecute de mai multe ori în poemele ce au devenit ele însele nişte enorme timpane şi largi telescoape. Iată începutul unui poem despre *Ochi*:

„Ochiul e o fiinţă din groapa
Aburoasă a cosmosului...“,

sau, în altul, definiţia *cărnii omeneşti* în stilul unui romantism asiatic:

„Carnea omenească e noaptea
Cu mii de lumini, ale ochilor,
Cu mii de foşnete, ale urechilor,
Cu mii de mirosuri târâtoare sub nări,
Boturile aerului sunt înţepenite în ea“...

Însă Adrian Păunescu, fiind, cu precădere, un liric *auditiv*, urechea, dintre instrumentele percepţiei, este mai des citată. Urechile vin direct din Saturn, planeta noastră este pur şi simplu bombardată de perechi de urechi tinere cu ajutorul cărora percepem sunetele divine. Poezia este, vasăzică, o ureche sensibilă care aude torsul astrelor. Să urmărim traducerea acestei idei într-un tablou în stil Dali:

„Atunci urechile se duc înapoi tinere
Şi neavând atâta timp încât să le putem
Vedea îmbătrânind la focul sferei noastre,
Ne mulţumim cu bucuria divină
Pe care ne-o aduc
Făcându-ne sensibili la vibraţiile lumii,

Osul refugiindu-l într-un simţ mai mult,
Pe cât sunt de sensibile, lărgind în carne
Rănile lor îmbolnăvite de sunet,
Urechile vibrând la focul
Sferei.“

Pentru ca să fie posibilă *confuzia* de sunete, mirosuri şi culori este nevoie şi de instrumentul olfactiv. Adrian Păunescu scrie şi un poem despre ne-poeticele „nări“ (*Faţada grotescă*):

„Nările sunt semnul grotesc al spaimei,
Nările sunt scara de incendiu
A respiraţiei...“

Poetul, ca fiinţă biologică specială, este suma acestor simţuri ieşite din comun. „Canalul colector al diferitelor sisteme“ — zice Adrian Păunescu scoţând de pe umerii serafului romantic aripile diafane. Starea de înstrăinare începe prin izolarea simţurilor. Când:

„Urechea mea n-aude pipăitul meu,
Ochiul meu nu vede cuvintele mele,
Nările mele nu miros gândul meu...“,

atunci se prefigurează tragedia alienării. În poezia lui Adrian Păunescu tragedia nu se declanşează, totuşi „Sistemul simţurilor“ funcţionează bine, ochiul, urechea şi nasul conlucrează. „Asediul condiţiei umane“ este, în primul rând, un asediu asupra stării senzoriale.

Stilul devine şi mai decis în *Fântâna somnambulă* (1968), unde, reluate, simbolurile dinainte formează o mitologie lirică bazată pe un abil joc al contrastelor.

În poemul desfăşurat în volute largi, torenţial adesea, elanurile se unesc cu dezamăgirile negre, revolta faţă de măşti, convenţii, cu împăcarea amară în faţa unei existenţe tragic de confuze, imposibil de pătruns. Sentiment de o clipă, totuşi, pentru că şi în deznădejdea cea mai adâncă poetul rămâne un luptător, un spirit activ, incitant. E un atlet al neliniştii. Ciclurile cele mai puternice

din volum (*Vaccin, Convalescenţa lui Iov, Cina cea de taină, Fântâna somnambulă*) sunt asemenea drame juvenile „jucate“, spuse cu glas tunător, într-un dispreţ aproape total faţă de legile prozodiei tradiţionale. Poetul nu-şi construieşte poemul, îl trăieşte numai, îl eliberează într-o izbucnire tulbure de metafore care, citite fără prejudecăţi, lasă o impresie extraordinară. O propoziţie ţâşneşte şi alte douăzeci îi urmează ca scăpate din puşcă, ducând cu ele limbile de foc ale unor metafore neaşteptate. Ele dau sentimentul unei percepţii neobişnuite a proceselor vitale ale materiei. Poetul respiră prin toţi porii şi, ca în plastica indiană, el are zece perechi de ochi, zece perechi de urechi şi o sumedenie de braţe şi de picioare. Cu toate acestea, sentimentul dominant nu este jubilaţia, ci spaima de existenţă. Versurile evocă un duh rebel, ascuns în lucruri, o energie interioară ce le metamorfozează. Lucrurile au ochi, coapse, urechi şi glezne. Lemnul se umflă, în scaune se aude susurul apei primordiale, copacii din fereastră cresc pe nesimţite, în pământ se deschid guri uriaşe, se crapă ceruri, e peste tot, în Univers, o forfotire, o viaţă secretă interpretată blagian (*Marele orb*), însă mai retoric, cu exces de explicaţii:

„E cineva care absoarbe peştii
ca un magnet din fluviu şi din lac,
e cineva ce lasă în golul negru al fereştii
această lună de-nceput de veac.

E cineva care trăieşte-n papuri,
care domneşte-n scrum şi arde-n guri,
nu l-am putut vedea, erau doar aburi
la roşiile stelelor încheieturi.

. . . .

E orbul; cred că-i orbul; cine mai poate fi
stăpân pe ele, pe tainicele-i creşteri
când el este insinuat oriunde şi
poartă în tâmple două goale peşteri.“

Există în versuri o senzaţie de viaţă multiplă, de proliferare monstruoasă. Universul în stare de alertă e contemplat, aici, cu o spaimă teribilă. Se aude mereu tropot de tauri şi de cai „bastarzi“, o ceaţă uleioasă se lipeşte de lucruri, celulele lor provoacă un scârţâit apocaliptic. Chiar cuvintele dau această senzaţie ciudată de frecare, de rupere:

„Spunând cuvinte, căci cuvintele
sunt scârţâitul gurii mele.“

Oameni şi lucruri trăiesc după o „oră bivolară“, într-o continuă stare de surescitare.

Adevărata originalitate a poeziei lui Adrian Păunescu mi se pare a o desprinde însă nu aici, ci în poemele ce traduc, mai direct, stări existenţiale acute. *Testament* e elegia despărţirii de prieteniile trădate:

„O, distrugere! O, ruguri de gelatină,
o, prietenii mei!
Blestemată fie tinereţea voastră, căci nu mai e,
mătase a broaştei fie lumea pe sângele vostru,
bătrâni înaintea mea, voi care aveţi puterea
de a vă lepăda.“

Singurătatea finală din aceeaşi sferă de sentimente e, tot aşa, sugestia unei friguroase, bacoviene retrageri din lume, din pricini, bănuim, afective, deşi poemul sugerează şi altfel de cauze, mai metafizice:

„Tu, singur cu câinii, cu casa, cu caprele tale,
în miezul de noapte în bale să intri plângând,
cu toată puterea schimbată în scârbă, în jale,
să-ţi tai beregata, genunchii, arterele, lobii pe rând.“

Poetul cunoaşte, deci, nu numai starea de jubilaţie, dar şi „groaza vitală“, nu numai voluptatea de a fi, dar şi suferinţa de a exista. Întreg ciclul *Convalescenţa lui Iov* e, în fapt, o parabolă a existenţei omului, privită sub această latură. Iov e însuşi omul pedepsit pentru setea lui de a şti. E convalescentul ideii de dumnezeire, proba absurdă, tragică a puterii de a crede. Suferinţa e mo-

dul lui de a exista şi ultima pedeapsă pe care o primeşte e plictisul, otrava vieţii moderne. Îl aşteaptă o moarte neglorioasă, după ce a trăit, în suferinţă, bucuria de a fi o victimă aleasă: victima propriei sale credinţe. Dumnezeu e — în această reprezentare mai laică a existenţei — un călău sublim, un motan colosal cu laba întinsă asupra robului său, şoarece conştiincios, atins de o boală ciudată:

„Motan ceţos al lumii, iar eu şoarecele tău."

Poemele oscilează astfel, nehotărât, între două simboluri: unul ce tinde spre parabolă, cu o ironie atroce, altul ce merge spre ideea de existenţă tragică a individului, pe un pământ populat de monştri şi sub un cer stăpânit de un călău cinic.

Iată, dar, un poet nu numai, cum s-a spus, al teluricului, al materiei în dezordine, dar şi un liric al setei de divin, ca în *Întâi a fost cuvântul, Umil pretext, Îndurerează, De dorul cui cresc, Doamne*, unde aspiraţia spre celest e prezentă ca o dramă morală, drama imposibilităţii de a depăşi o condiţie existenţială:

„Ce gros sunt îmbrăcat, ce simţuri groase.
Ce piele groasă, ce urechi rudimentare,
şi ce ochi groşi, ce limbă trândăvită,
ce neîndurare!

Tu care poţi, întâia şi singura, să fii izvor al fiinţei mele,
mai naşte-mă o dată,

iubeşte amintirea întâilor tăi ani,
fii, de mişcarea cerurilor, tulburată;

Şi-apoi redă-mă lumii, înfrăgezit şi gol,
culori şi zgomote şi ace asupra mea să se răstoarne,
fă-mă să pot pricepe pentru voi toţi misterul lumii,
îndurerează, mamă, din nou această carne."

Spunând aceasta, n-am spus însă totul despre poezia lui Adrian Păunescu, spirit mobil, curios să încerce mai multe formule. Una

foarte izbutită este aceea, să-i spunem, a simbolurilor întoarse. Ea e, fireşte, fructul lecturilor, dar se va vedea în ce chip original întoarce poetul lucrurile. El pleacă de la simboluri, mituri cunoscute, banalizate de cărţi, dar numai pentru a le dinamita, a le inculca alte înţelesuri. *Calul, Fiul Troiei, Incestul Anei, Înscenarea naşterii, Să bem, Alt fiu* sunt asemenea poeme-parabolă ce dezvoltă o ipoteză profană într-o simbolistică sacră. În această perspectivă, calul troian n-ar fi produsul fanteziei lui Ulisse, ci invenţia troienilor înşişi, orgoliul lor de a-şi pregăti singuri înfrângerea. Fiecare poartă în sine, vrea să spună poetul, „calul-gând“ al prăbuşirii lui, instrumentul eşecului.

Ana, apoi, din cunoscuta baladă, nu a fost sacrificată pentru a putea fi ridicate zidurile mânăstirii, ci ea însăşi, printr-o fină stratagemă, s-a încorporat zidurilor, sătulă de plictisul dinafara lor. Jertfa ştiută nu e, deci, jertfa necesară creaţiei, nu-i un simbol al sacrificiului în artă, ci — împinge poetul lucrurile mai departe — o înscenare, o mică farsă, sacră: ca să poată naşte pe Isus, sfânta fecioară se întrupează în biserică... Un personaj şi mai nefericit în *Biblie* e Iuda, simbolul de două mii de ani al trădării. O victimă, în realitate, dinainte hotărâtă, eroul unei farse sinistre. Sacrificiul lui a fost prevăzut, trădarea lui intra în program, fără ea Isus ar fi murit, ca orice evreu de rând, de moarte bună. Cina cea de taină nu poate începe fără Iuda şi, observându-i lipsa, Mântuitorul strigă iritat: „Lipseşte iarăşi Iuda“. Cina sacră nu-i, în fapt, decât un teribil chiolhan, apostolii — nişte băutori încercaţi. Lui Iuda i se ia chiar şi dreptul de a hotărî trădarea: el nu-i decât pionul sacrificat într-un joc neînţeles. E un personaj eminamente tragic, personajul cel mai nefericit al *Noului Testament*, expresia — într-un cuvânt — a unui destin de două ori absurd: o dată pentru că joacă un rol pentru care nu este pregătit (rolul trădătorului necesar într-o parabolă tristă!), a doua oară pentru că i se ia şi dreptul de a decide asupra actelor lui. Punga cu arginţi n-ar fi decât o stratagemă poliţienească...

Acest chip liber de a întoarce simbolurile sacre aminteşte de eseistica unui filozof de origine română, pe care unii îl compară cu Voltaire şi-l consideră întâiul într-o ţară de moralişti străluciţi: „Cea mai compromisă persoană din istorie — scrie acesta într-un loc — este Iosif, tatăl lui Isus. Creştinii l-au aruncat pe o linie moartă şi l-au făcut de râsul bărbaţilor. De-ar fi spus el o singură dată adevărul, fiul lui ar fi rămas un evreu obscur. Triumful creştinismului îşi are originea în lipsa de orgoliu a unei virilităţi. Concepţiunea pleacă din pietatea unei lumi întregi şi din laşitatea unui bărbat."

Pe aceeaşi cale păgână, iconoclastă, Adrian Păunescu arată comedia ce se ascunde în forţele cele mai tragice şi farsa ce stă la temelia miturilor sacre. Naşterea, călătoria magilor, fuga în Egipt, trădarea, crucificarea, învierea din mormânt şi întreaga figuraţie biblică sunt dinainte calculate. Personajele sacre sunt nişte bieţi comedianţi. În Hamlet se ascunde un farsor, în orice farsă trăieşte un Hamlet. Care este cel adevărat? Adevărată nu-i decât tragedia farsei, reală nu-i decât farsa tragediei. Îşi trăieşte, cu adevărat, condiţia comediantul ascuns în Hamlet şi nu moare decât Hamletul din comediant. Ceva în noi, adică, moare, ceva se salvează, un ochi se ridică spre cer, un altul rămâne legat de furnicărimea pământului. Optăm în orice clipă, trăim între două planuri în imposibilitatea de a ne hotărî.

Nici nu bănuie Adrian Păunescu în ce lume de simboluri formidabile a împins poemul şi cât de sincer îşi figurează, în fond, propria nehotărâre. Căci în poemele sale trăiesc laolaltă, disputându-şi rolul esenţial, un tragedian şi un comediant, un spirit care observă marile drame şi un altul care le joacă, le „încorporează", le transpune pe scenă. Un Saint-Just şi un Mitică guraliv, fanfaron, îşi dau, astfel, mâna în versurile lui Adrian Păunescu. Poemul stă sub acest semn al indeciziei, iar indecizia se traduce în *Fântâna somnambulă* prin imposibilitatea poetului de a-şi stăpâni cuvintele, de a disciplina materia poemului. Avem, de aceea, senzaţia, citindu-l pe Adrian Păunescu, poet excepţional de talentat, că 20

de butoaie goale se rostogolesc la vale, 10 oratori vorbesc simultan şi 50 de cazane sub stare de presiune aruncă trâmbe şuierătoare de aburi. Voind uneori să expliciteze prea mult simbolul, poetul nu reuşeşte decât să-l obscurizeze.

Îi trebuie acestui tânăr care trage toţi norii poeziei după el mai multă claritate, geometrie, precizie latină. Să nu uităm că ne tragem nu numai din misticii daci, dar şi din arhitecţii Romei, constructori de poduri şi apeducte.

* * *

Istoria unei secunde (1972) are valoarea unui manifest liric: marchează revenirea poeziei tinere la o formulă pe care părinţii ei spirituali au ratat-o: poezia politică. Condiţia este ca versul să nu mai alerge umil în urma istoriei, dimpotrivă, s-o devanseze şi s-o provoace; să nu mai fie umbra evenimentului, ci conştiinţa lui profundă. *Istoria unei secunde* este, din acest punct de vedere, o experienţă cu dublu sens: încearcă să modernizeze prin accente subiective poemul patriotic, pradă adesea retoricii goale, şi să actualizeze totodată confesiunea lirică, închisă prea mult — în ultimul deceniu — în propriile mituri. Prima mişcare e subiectivizarea temelor generale printr-o infuzie de sânge liric. Evenimentul e un pretext pentru confesiune, poemul patriotic se transformă într-o meditaţie liberă asupra istoriei. Trebuie să vedem în răsturnarea aceasta de planuri dorinţa, în fond, a poetului modern de a-şi defini propria condiţie, în raport cu mecanismele istoriei. Tema mai intimă a volumului lui Adrian Păunescu e relaţia dintre creator („fiu al iluziei“) şi determinismul circumstanţelor. Circumstanţele fiind dure, iar mecanismul istoriei implacabil, poezia ca să însemne ceva nu poate fi decât un act de rebeliune, o provocare. „Un risc — zice poetul — pe cont propriu“ într-o lume ce trăieşte ea însăşi sub stare de risc. Sunt lăsate, atunci, deoparte subtilităţile, discursul poetic se radicalizează, versurile devin incitante, de o mare violenţă verbală:

„Mor substantivele, poţi să te bucuri,
nu mai contează cine făcu,
ucidem fiinţa, ucidem lucruri,
rămâne pofta de *da* sau *nu*.

Mor substantivele, verbul e totul
Suntem mulţime, grămadă, şir.
Fraza o spune vita. Cu botul
Rămân pronumele. Plin cimitir."

În poezia politică propriu-zisă, Adrian Păunescu foloseşte faţă de eveniment două atitudini: fie dilatarea, ridicarea lui la valoarea unui simbol general prin acumulare de propoziţii oraculare, fie, în sens contrar, tendinţa de a înveli rana deschisă a faptului într-o plasă de imagini aluzive. În primul caz poemul se deschide, se explicitează pe măsură ce în cuptoarele lui încăpătoare intră noi şarje de minereu verbal, în cel de al doilea se codifică, pătrunde deliberat în zona aproximaţiei şi a aluziei. Pentru situaţia dintâi putem cita un întreg ciclu despre Bălcescu (*Nicolae Bălcescu, La gurile Dunării, Stafia lui Bălcescu, Mormântul lui Bălcescu*), unde eroul de la 1848 e văzut ca un profet care pluteşte peste ape veghind la puritatea şi semeţia naţiei. Adrian Păunescu pune în mişcare, aici şi în alte poeme evocatoare, toate motoarele vechii retorici. Dunărea, Oltul, cimitirele patriei sunt chemate spre a cinsti memoria celui pe care poetul nu ezită să-l numească *Măritul, Înaltul, Neatinsul*. Chiar şi primarii din judeţe sunt traşi la răspundere că Profetul n-are încă un mormânt în solul naţional. Tonul e de profeţie neagră şi conversaţie amicală, grav şi bufon, ca în poezia lui Geo Dumitrescu şi, în genere, a poeţilor din prelungirea suprarealismului:

„Stafia lui Bălcescu colindă blând prin ţară,
primarii de judeţe să ştie că e ea.
Ne dă ocol de-atâta şi de atâta vreme,
şi parcă s-ar întoarce, şi parcă ar pleca.

. . . .

Ce facem cu Bălcescu, noi, cei care-l cunoaştem?
Ce-i de făcut cu gândul şi cu stafia lui?
Se-nvineţeşte-n hohot ţărâna ţării noastre,
un plâns şi o ruină adie spre statui...“

Printre eroii neamului, Adrian Păunescu aşează şi pe foarte puţin profeticul Anton Pann, numit *Domnul Acestei Limbi*. Însă mai des el se adresează direct ţării, într-un stil de rugăciune mânioasă, în care vaietul cronicăresc se învecinează cu insolenţa pamfletarului (remarcabil e poemul *Da, mai avem*). Regăsim aici vechile flori de stil („dulcele nostru pământ bătrân“, strămoşul care vine şi cere socoteală urmaşilor, „fântânile strămoşeşti“, „crucile din cimitire“ şi, încă o dată, „dumnezeiescul nostru pământ, cuvânt, miraj şi chin“), introduse într-un poem nemuzical, pasionat ideologic, de o aspră virilitate.

Însă efectele cele mai puternice le obţine autorul în versurile în care recurge la expresia ocolită, alegorică. Iată, într-o parabolă (*Parcul zoologic al lui Franz Kafka*), în ce fel e figurat sentimentul terorii:

„Suntem şoarecii de gradul întâi,
avem atât de multe necesităţi şi vicii,
ne place să respirăm, să fugim vioi,
ne place un subsol cât mai bine mobilat,
ne-am învăţat cu legile pisicii.

Şi din când în când suntem chemaţi şi întrebaţi
ce e cu noi, ce ni s-a năzărit de ne-am aprins,
laba motanului are gheara zidită corect,
monumental şi fără limbuţie,
în faţa gropii noastre, ca un sfinx...“

sau, în altă parte (*Ieşirea din sobă*), printr-o acumulare de vocabule jeluitoare şi ameninţătoare în stilul lui Coşbuc din *Noi vrem pământ*, în ce mod sugerează Păunescu ieşirea din starea de inerţie umilitoare, revolta pe care o presupune orice regăsire a conştiinţei (şi a demnităţii) de sine:

„...noi, care n-am protestat niciodată
(da, erau prea mulţi oameni, trebuia
să fie cineva şi lemn şi vreasc şi aşchie şi butuc),
noi care — teracotă sau nu — soba o respectam,
noi care — ţanţoş sau prăvălit — hornul îl
suiam cu fumul fibrei noastre,
noi care ştiam
că nu suntem lemne, nici vreascuri, nici aşchii,
dar acceptam să ne facem că suntem,
noi care ne născusem la fel
ca şi gospodarii presupuselor odăi cu sobe

deodată am înţeles că e vară
şi că îşi bate cineva joc de noi,
cheltuindu-ne în plină caniculă.

Atunci, cu scăfârliile pe jumătate arse,
văduvi şi turbulenţi, cioate înăbuşite,
arătându-ne dinţii sparţi de jăratic,
am izbucnit din sobă,
afară, afară,
în presupusele dumneavoastră odăi.

Unde sunteţi, friguroşilor? Nici urmă
de iarnă, ţurţure lângă ţurţure negru,
crengile adevăraţilor copaci...“

Măseaua de minte, Jeluirea lui Omega, Ucigaşul de piane etc. sunt, tot aşa, nişte alegorii în care cine ştie să vadă dincolo de cuvinte descoperă judecăţi inteligente şi nu o dată curajoase despre condiţia individului şi a artei în secolul nostru. În spatele lor se află un viu spirit de justiţie socială şi, când e vorba de evocarea istoriei, o conştiinţă a solidarităţii naţionale, în nişte poeme ce renunţă la legile eufoniei, mizând în întregime pe forţa de a incita. În înţeles estetic tradiţional acestea nici nu sunt propriu-zis poeme. Să le spunem mai bine discursuri, în care puterea de şoc a imaginii constituie totul. Tehnica e bazată, ca şi în versurile dinainte, pe

acumularea de grupuri lexicale, pe rotirea şuierătoare a frazelor în jurul unei idei. Oriunde am deschide volumul, dăm peste înlănţuiri ca acestea:

„Noi iubim Râul Dâmboviţa, daţi-ne pace,
Noi iubim Dealul Mitropoliei, daţi-ne pace,
Noi iubim Clădirea Poştei Române, daţi-ne pace,
Noi iubim Cartierul Pajura, daţi-ne pace,
Noi iubim Radioteleviziunea şi Casa Scânteii, daţi-ne pace,
Noi iubim Spitalul Colţea, daţi-ne pace,
Noi iubim linioara, noi iubim apostroful...“

Procedeul e prin excelenţă retoric. De aceea discursurile lui Adrian Păunescu trebuie ascultate. La lectură, ochiul descoperă dezarticulaţiile, incongruităţile, la audiţie urechea înregistrează cu spaimă şi încântare tropotul frazelor, căderea în ropot de grindină a cuvintelor. Dealtfel, cuvintele se înlănţuie în versurile lui Adrian Păunescu în progresie geometrică. Pentru o singură nuanţă el are cinci vorbe, pentru o idee — douăzeci şi cinci de propoziţii înfuriate năvălesc în arena poemului.

Ceea ce mi se pare caracteristic în stilul poetic al lui Adrian Păunescu e foamea de cuvinte, lăcomia de determinări. Un poem scris de el este un ospăţ pantagruelic. Şi, pentru că am cercetat şi la alţii poziţia faţă de lucruri, să observăm că la Adrian Păunescu ea este determinată de un apetit colosal: el absoarbe obiectele cu repeziciune şi fără saţietate. S-ar putea spune că-i un poet al bulimiei. Demersul liric începe printr-o încorporare imediată şi necondiţionată a elementelor. Poemul reprezintă chiar momentul acestei acumulări extraordinare:

„Şurubul, frate vultur! Şurubul, frate şoarec!
Şurubul, soră apă! Şurubul, soră osie!
Şurub mă simt eu însumi pe cal, când îl încalec,
măcar de i-aş reţine fugara lui explozie.
Maşini mai complicate făcute din şuruburi,
şuruburi în copacul cu frunza-n pace simplă,

şuruburi recoltate din zona frunţii tulburi,
şuruburi ce pe sine cu altele se schimbă.
Bătrâne Don Quijote, eu înţeleg şi rostul
şi cauza din care loveai moara de vânt;
şuruburile toate i le-auzeai urlând,
o, vino şi loveşte moara din timpul nostru."

Efectul estetic este de mai multe feluri, pentru că, în rostogolirea de materii, urechea e lovită uneori de împerecheri barbare. Poetul zice *hapsânătate* (p. 43) şi *spasm de neamoruri* (p. 103) sau pune unei noţiuni concrete o aripă prea abstractă: *isteric şi râncezit şurub* (p. 39). Nu-l părăseşte de tot nici frivolitatea jocului verbal:

„Reh-bleh-zicând-rehblehăim,
la talpa idolului blond,
entuziaşti şi optimişti
ca o scrisoare de pe front,
ca o orchestră de alămuri
care ne scrie de pe front".

În aceste cazuri sunetul ideii nu se mai poate auzi de bolboroseala frazelor şi discursul se prăbuşeşte într-o inextricabilă proză *(De ce cânta Bacovia la vioară, Vis)*. Se pune, apoi, întrebarea dacă nişte versuri atât de strâns legate de împrejurări nu vor dispărea odată cu ele. Fără îndoială, dispărând cauzele, va dispărea şi interesul faţă de ele. Aluziile nu vor mai fi înţelese peste un timp, iar unele versuri îşi vor păstra doar valoarea de document uman. Riscul lui Adrian Păunescu, scriind aceste discursuri intrate până la gât în materia actualităţii, este şi de natură estetică. Cu atât mai mult trebuie să subliniem, atunci, iniţiativa lui de a smulge secundei câtimea ei de veşnicie şi evenimentului, inima sa istorică.

* * *

Programul poetic din *Istoria unei secunde* continuă în *Repetabila povară* (1974), *Pământul deocamdată* (1976), reluate şi organizate după criterii tematice noi în volumul antologic *Poezii*

de până azi (B. p. t., 1978). Adrian Păunescu face acum o poezie aproape în exclusivitate *socială*, îndepărtând de la sine ispita poeziei ambigue, jocurile limbajului:

„Iar cântecul să fie bătut în cuie fiindcă
de el depind prea multe, şi bocet şi lozincă;

iar gura care-l cântă pe-un parapet de pâini,
să fie dată morţii şi haitelor de câini.

Iar faţa care ţine pe ea această groapă
să fie cercetată cu-un plug şi cu o sapă;

iar trupul ce pe umeri a dus această bubă
în stol mărunt de oase câlţoase să se rupă.

Iar crucea, aşezată pe acel trup de-a dreptul,
sălbatic să-i sfărâme încă o dată pieptul...“

Tragedia individuală este transpusă în tragedia mai largă a istoriei, iar *starea de furie* a căpătat accente biblice. Poezia devine, în aceste condiţii, un sunet al violenţei, iar violenţa sunetului îi marchează stilul, din ce în ce mai decis, ultimativ. Un stil al comunicatelor de război (un război moral, desigur!), înainte şi după marile bătălii istorice. În versuri bat grindini cumplite şi ard, înconjurate de groase suluri de fum, pasiuni nimicitoare:

„Prietenul meu mi-a spus
fii atent, fii atent,
în zadar vrei tu să scrii pasteluri,
tu eşti pierdut pentru gratuitate,
tu vei spune cuvinte
şi pe gură îţi vor ieşi ameninţări,
tu vei semăna grâu
şi boabele vor exploda ca nişte grenade.

Am ieşit la semănat şi câmpul bubuia.“

Versul este clar şi precis aici, imprecis şi tulbure prin gramatica lui sucită în alte poeme, totdeauna însă incitant, nervos, hotărât să ocolească gratuităţile frumoase, să spună lucrurilor pe nume. Poezia este invadată de obiecte, ameninţată de vorbe: vorbe aspre, şuierătoare ca pleasna unui bici şi inestetice ca nişte bulgări de pământ, trăgând după ele o idee ce se repetă şi se amplifică până ne sfredeleşte urechea şi sparge liniştea spiritului nostru. Citim într-un lung pamflet în manieră argheziană:

„Aţi cultivat şi vântul şi furtuna
Şi n-aţi avut măcar un lucru sfânt,
Ce iese după voi v-a fost totuna
Aţi ofensat şi oameni şi pământ.

Nu v-a fost milă nici măcar de mame,
Aţi aruncat idei în puşcării,
Voiaţi să moară patria de foame
Şi, dac-aţi mai putea, aţi mai voi.

Aţi ars cuvintele limbii române
Pe ruguri de-mprumut, duhnind urât,
Din câte trei ciobani aflaţi la stâne
Voi pe toţi trei râzând i-aţi omorât...“

Adrian Păunescu nu este numai un poet al acumulării, este şi un poet profund al *dizlocării*. Materia pe care o percepe este o materie în stare de *rupere*, congestie, lucrurile ies din volumele lor normale, fibrele se umflă, celula vegetală plesneşte. Un *scrâşnet*, un *geamăt*, un *plâns* general — nu plânsul metafizic al lui Goga, ci plânsul particulelor care se dizlocă — străbat lirica sa: „se auzi *pocnet* de bici“, „tunet şi furtună“, „se dă foc, se zmulg căpestre“, „lumina *injectată* a ochilor“, „*arde* lutul nostru moale“, „*urlet* de ape“, „*arde* gustul ninsorii“ etc. La Adrian Păunescu până şi eşecul este patetic, şi înfrângerea este (prin violenţa sunetului) o victorie, căci cine găseşte un limbaj atât de puternic pentru a exprima amărăciunea unei despărţiri a şi găsit mijlocul pentru a o depăşi. Citim într-un sonet (*Cuplu sfârşit*):

„Ne căutăm mereu spre-a ne zdrobi,
Cu-ntâiul pas, ca şi cu ura primă,
Gata mereu de dragoste şi crimă
Şi doldora de noapte şi de zi.“

unde criza de existenţă devine, în poezie, expresia unui preaplin al pustiului, o absenţă care, prin amplitudine, întrece prezenţa. Golul din suflet a fost umplut de cuvinte, cuvintele dau pe dinafară şi trag după ele, în valuri repezi, puhoaiele melancoliei. Şoaptele devin, atunci, tunete, plânsul ploilor o cutremurare a celulelor cosmice. Într-un extraordinar poem de factură bacoviană (*Scrie ploaie, citeşte jale*), scâncetul se transformă în urlet geologic. Confesiunea astenică a lui Bacovia a devenit, în mâinile lui Adrian Păunescu, un geamăt uriaş:

„De-atâta ploaie, parcă milenară,
Se umflă uşa brusc, peste ţâţână,
E un potop mărunt, care îngână
Potopul întâmplat întâia oară...

Dar eu, acum, nu-i spun urechii tale
Cuvinte despre apă, aburi, ceaţă,
Eu plâng bolnav, de-atâta rău de viaţă
Deci scrie ploaie, dar citeşte jale.

Năravul tare al puterii slabe
E că scânceşte demn, în patru labe.“

Până şi tandreţea este la Adrian Păunescu o stare de revoltă, erosul înfloreşte sub bătaia viscolelor. Liniştea nu-i decât un ecou al furtunii, contemplaţia este pentru acest poet ce trăieşte sub semnul pericolului („pericolul este mediul meu firesc“) o clipă de odihnă în inima unui vârtej.

Poemul urmează această dialectică viforoasă: este când armonios în tropotul frazelor şuierătoare, coerent în patetismul lui poruncitor, când, mai ales, disonant, rupt, cu versuri răsucite, inextricabile uneori, pentru ca rima să cadă bine la urmă. El adună o

mare cantitate de materiale inflamante, cuvintele au devenit neîncăpătoare, boala lor cea mai ruşinoasă se cheamă ambiguitatea:

„Cuvintele sunt pline de noroi
Cum sunt copitele de cai plugari.
Nu mai ajunge sensul pân'la noi,
Copiii adevărului sunt rari...

. . . .

Nu-şi mai găsesc în viaţă nici o cale
Cei ce lumina o privesc urât,
Chiar dacă munţii par nămolul moale
Purtat de porcii veacului pe rât..."

Neîncrederea în cuvinte (care, totuşi, îl servesc cu docilitate pe Adrian Păunescu) duce, în clipele rare de deznădejde, la îndoiala asupra cântecului. Războinicul luptă cu toate armele, poemul lui este impur, într-o zi vor veni alţii, cu o viziune mai senină şi o estetică mai înaltă, şi vor găsi versurile prea zbârnâitoare, câlţoase, aspre. Păunescu, care gândeşte la toate, scrie un poem (*Cântecul şi lupta*) şi pe această temă:

„Vor mai putea aceste răguşite
coarde vocale
intona un cântec pur
dacă trupul care le apără,
dacă trupul care le ţine
va învinge toate piedicile,
armatele, fumul şi ţărâna dominatoare,
pentru a instaura, la sfârşitul luptei,
puritatea universală?

. . . .

o, voi coarde vocale,
zbârnâind gros, neputincios, impur,
ca arcurile unei canapele,
destinse, brusc,
de flacăra unui incendiu!

Vai, despre acea puritate vor putea cânta
numai coardele vocale ale celor care
nu au participat la luptă."

Este o umilinţă şi un orgoliu în aceste versuri triste, mai ales un orgoliu, pentru că poetul nu întârzie în resemnare şi nu crede până la capăt că ceea ce scrie el va fi dat la o parte. Dimpotrivă, are o încredere nelimitată în posibilităţile poeziei. Sentimentul lui (deducem din lectura versurilor) este că orice fapt, orice act (chiar şi cel mai insipid prozaic, ca formarea unui număr de telefon) poate semnifica ceva în această colosală lume a semnelor. Este suficient ca degetul unei mari subiectivităţi să se îndrepte spre ele pentru ca lucrurile să înceapă să vibreze. A telefona poetului Geo Dumitrescu este (cu puţină ironie) un act mitic:

„Să mai fii tânăr şi să se mai poată,
În acest trai infect şi monoton,
Să-i dai — trăgându-i numărul pe roată —
Lui Geo Dumitrescu telefon.

Iar vocea lui, de-o răguşită jale,
Să-ţi reproşeze că mergi prea încet...
O, fericit tribun al vremii tale,
Ce poţi telefona unui poet!"

A călători la Oradea lângă un ofiţer care doarme cu şapca peste ochi capătă sensul unei extraordinare aventuri. Poemul se cheamă, dealtfel, *În căutarea unei vieţi* şi, oricâtă ironie pune poetul în enumerarea elementelor banale, încredinţarea lui profundă este că întâmplările de acest fel pot fi întoarse spre un mare simbol. În poemul citat nu-l atinge, în altele însă versurile au un *tâlc* mai general, o *morală* care, de regulă, este formulată la urmă în termeni aspri. Adrian Păunescu, tânărul „fachir valah", devine, în versuri, procurorul (sau avocatul, cum să-i zicem?) umanităţii ultragiate, înşelate, umilite.

În *Pământul deocamdată*, el impune acestei furii teribile o mai mare disciplină formală. Cu excepţia poemului-manifest ce dă şi

titlul volumului, toate celelalte poezii sunt *sonete*. Asta nu înseamnă că Adrian Păunescu renunţă la temele şi la stilul său. Culoarele poeziei s-au strâmtat, dar energia a rămas aceeaşi. Ea aleargă acum prin cele 14 tuburi ale sonetului cu aceeaşi tensiune. Multe dintre versurile de acum au fost puse pe muzică şi sunt cântate la festivalurile cenaclului *Flacăra*, la radio, televiziune. Adrian Păunescu se bate, cu toate mijloacele, pentru poezia pe care o face şi vrea să ajungă (mărturiseşte într-un interviu) cel mai mare poet al românilor. Ambiţie frumoasă, ce artist adevărat nu speră să fie cel mai bun în sfera creaţiei lui?! Însă puţini au curajul să-şi dea vanitatea pe faţă. Lipsit de vanitoasa modestie a caligrafilor, Păunescu afirmă tare, în auzul tuturor, voinţa lui de a fi întâiul într-o lume (lumea artei) în care locul întâi este totdeauna vacant. Acolo stă mitul spiritualităţii naţionale. De o sută de ani el este ilustrat de M. Eminescu.

Nu-mi displace, repet, această sinceritate, câtă vreme dorinţa de a fi cel mai mare poet al românilor nu devine (metamorfoză fatală!) „unicul poet al românilor". Scriitorul român este ispitit mai ales de ultima ipostază. El vrea să fie, nu exemplar în genul lui, ci unicul, şi atunci caută să creeze un deşert în jurul său. Mentalitate nenorocită, aculturală, izvor de bătălii fără glorie, de rivalităţi absurde, căci unicul nu are ca termen de comparaţie decât neantul. *Întâiul* presupune emulaţia, competiţia valorilor egale, *unicul* este visul unei maladii urâte în literatură. De ea suferă tiranii literaturii, şi se ştie care este soarta tiranilor în genere: lumea se grăbeşte să-i uite!

Lucid, solidar cu poeţii pe care îi iubeşte, Adrian Păunescu vrea o competiţie loială, sportivă, voinţa lui este să incite spiritele şi să le câştige pentru cauza poeziei politice. A reuşit, numele lui, aruncat într-o adunare, are efectul unei grenade. Unii îl admiră cu fanatism, alţii îl contestă cu acelaşi fanatism. Spiritele nu rămân indiferente, în orice caz, în preajma omului şi a operei. Acesta este semnul personalităţii. O personalitate, încă o dată, incomodă, acaparatoare, polarizantă. Omul social îşi slujeşte poezia, poezia

vine în sprijinul omului angajat în luptele cetăţii. Aşa procedează poeţii de felul lui Maiakovski, rapsozi ai revoluţiei. Adrian Păunescu vrea să fie însă, s-a văzut, nu numai profetul, dar şi judecătorul necruţător al istoriei. Şerban Cioculescu vede în el „cel mai vrednic urmaş al poetului Tudor Arghezi". Urmaşul îşi reformulează programul în poemul *Condiţia cântăreţului revoluţionar*: nu este poetul „căldurii liniştite", ci poetul muncii, al cinstei şi-al dreptăţii; el tună, cu interjecţii, pe cel care minte şi jură să nu devină un bard mizerabil „la mese de elite". Aşadar:

„Poet ireversibil al clasei care face
Ţeavă de crin în care cântă spre cer morminte."

Interjecţiile fulgeră pe birocraţii, îmburghezitii, delatorii epocii, *sonetul* este o ghilotină. Peniţa este, după caz, o spadă sau un tun, cerneala miroase a sânge, poemul devine un tribunal. Poetul trece prin lume, cum şi zice, „cu nările umflate", pentru a adulmeca eroarea, crima morală, inerţiile sociale. Iată, ales la întâmplare, un sonet despre fabricile de dosare:

„Trăiască fabricile de dosare
La care noi lucrăm fără de ştire,
Cu milă, cu credinţă, cu iubire,
Cu tot ce ne-ncălzeşte şi ne doare.

Cui ne justificăm? Cui dăm aceste
Rapoarte despre sufletele-n boală?
Ridicol e în criza mondială
Să şantajăm, să suportăm căpestre.

Ni s-au uscat toţi pomii din grădină,
Din seve creşte azi direct omidă,
Iubirile stau gata să se-nchidă,
Că viaţa în dosar le e străină.

În somnul nostru trist, fără de formă,
Pustiul urlă foamea lui enormă."

Este una din feţele acestui lirism proteic, afirmat în negaţie, negat prin acumulările afirmaţiei. Poemele suferă, uneori, de abundenţa limbajului şi au o notă demonstrativ gazetărească peste necesităţile notaţiei lirice. Impresia este, atunci, de elefantiazis poetic, de insuportabilă prolixitate. Însă este aproape sigur că, undeva, în mijlocul sau la sfârşitul poemului, Adrian Păunescu va trage aceste elemente rebele, redondante, într-o metaforă care să ne taie, pur şi simplu, răsuflarea şi să închidă gura clevetitoare.

Luptătorul are şi momente de singurătate, melancolie şi atunci, în locul „furnicăturilor de cosmos“, simte cum toamna intră ca un coşmar în natură, şi în fumul ce se ridică peste câmpuri întrezăreşte umbra morţii. Imensa orchestră a poemului amuţeşte şi se aude doar sunetul unui violoncel:

„Acum, când cade toamna pe pământ,
Ca un coşmar al unei boli ciudate,
Acum să trecem prin acele sate,
În care merele în meri mai sânt.

Acum să ne iluminăm de tot,
Până-n adâncul inimii şi-al firii,
Ce disperare, cum se duc martirii,
Şi a-şi rosti plecarea nu mai pot.

Foioasele în vântul toamnei ard,
Muşcate sângeros şi trist de lună,
Şi turturelele se despreună.
Acum, noi doi în focul revanşard,
Acum, atât de singuri pe pământ,
Să recităm Bacovia, plângând.“

Adrian Păunescu a mai publicat un foarte interesant volum de interviuri: *Sub semnul întrebării* (1971), o proză fantastică: *Cărţile poştale ale morţii* (1970), în stil parodic, şi un volum masiv de articole jurnaliere: *Lumea ca lumea* (1973).

Mircea DINESCU



UN NOU PACT CU REALUL

Mircea Dinescu (n. 1950) debutează cu o poezie înfumurat melancolică, cu teribilisme de înger rural rătăcit în romantica orăşenească. *Invocaţie nimănui* (1971) şi, doi ani mai târziu, *Elegii de când eram mai tânăr* l-au impus numaidecât în atenţia generală. Surprindeau tonul direct şi sincer al limbajului, tristeţea şi impertinenţa juvenilă a poemului reîntors, pe această cale, la tradiţia confesiunii şi a ceea ce se numeşte *poezie de inimă*. Poeţii din generaţia lui Mircea Dinescu, veniţi după Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu..., complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare şi abstractizare a limbajului. Autorul *Invocaţiei nimănui* merge în sens contrar: reabilitează elegia sentimentală, introduce biografia în poezie, deschide imaginaţia

lirică spre social şi comentează, în stil când grav, când aluziv şi sarcastic, istoria care îl asumă. Poemele lui au mereu un aer de suferinţă şi provocare, sunt elegiace, străbătute de o nelinişte de origine necunoscută şi, în acelaşi timp, sunt cum nu se poate mai dezinvolte în imagismul lor turbulent.

Poetul care trece aşa de repede şi cu atâta convingere de la frenezia senzorială la jelania sfâşietoare vine din câmpia munteană, încă adolescent, decis să ia lumea în primire, să cunoască şi să-şi asume totul. O veritabilă explozie rimbaldiană se observă în versurile ce se reped năvalnic spre lucruri. O mare poftă de existenţă şi, totuşi, o persistentă teamă de a ieşi din adolescenţă:

„Mi-e milă, mamă, parcă aş vrea o amânare,
căci nu simt împlinirea bărbatului de-ajuns,
din când în când îmi umblă prin trup un dor mai mare
şi m-aş lăsa cu mierea copilăriei uns.

Dar cine-mi pune, mamă, sămânţă rea în oase
sau ghimpi de îndrăzneală pe sângele meu lin,
aici sălbăticia uitării mă miroase
şi cu femei prin scorburi beau dulcele venin."

Poetul nu ezită totuşi prea mult, soarbe repede din dulcele venin şi, mândru şi prefăcut, scrie o romanţă în stil trubaduresc în care promite să bea lapte din sfârcuri de cometă şi să rostogolească fecioare. Unele versuri sunt incongruente, cu involuntare ermetisme gramaticale. Impresia generală este însă tulburătoare, poezia trece impetuos prin aceste laude juvenile:

„Sunt tânăr, Doamnă, tânăr cu spatele frumos
şi vreau drept hrană lapte din sfârcuri de cometă,
să-mi crească ceru-n suflet şi stelele în os
şi să dezmint zăpada pierdută în piruetă.

Sunt tânăr, Doamnă, încă aripile mă ţin,
chiar de ating pământul pe-aproape cu genunchii,

această putrezire mă-mbată ca un vin,
căci simt curgând printr-însa bunicile şi unchii.

Sunt tânăr, Doamnă, tânăr de-aceea nu te cred,
oricât mi-ai spune, timpul nu îşi ascute gheara,
deşi arcaşii ceţii spre mine îşi reped
săgeţile vestirii, sunt tânăr. Bună seara!“

Îndrăznelile imagistice, animismul amintesc de Esenin, candoarea şi vitalitatea adolescenţei sunt în tradiţia lui Labiş. Mircea Dinescu îşi găseşte repede stilul poetic şi-şi construieşte o biografie imaginară care-i permite să acopere un mare spaţiu existenţial. E îngerul păcătos robit de vin şi de femei, e Sisif care ridică din plictiseală bolovanul, dar şi adolescentul ce cântă din flautul bucuriei şi vrea să călărească pe toţi caii destinului. Lirismul este muzical, elegiac, graţios (Lucian Raicu vorbeşte de „harul mozartian“), de o remarcabilă fineţe în a sugera stările imprecise de spaimă de existenţă şi dorinţă aprigă de cuprindere a universului. Totul se amestecă, mireasma orei şi somnolenţa culorilor în amiază:

„Albastrul adormea în zi
ca o pisică sălbatică, — gesturile tale
poate că totuşi îl vor îmblânzi
la poarta lumii vegetale.
O, Daphne, dă-mi din când în când
o ramură a-nţelegerii depline,
când stau la rădăcina ta plângând
sub smalţul de pe vasele eline.“

iar în câmpul imaginarului lumea arată ca în prima oră după apocalips:

„Şi staulul primeşte la iesle un pian,
magii colindă steaua prin pulpele femeii,
din plictiseală urcă Sisif un bolovan
şi păcăleşte nu ştiu a câta oară zeii,

o limbă de zăpadă vorbeşte-n vară stins
în stelele ştiute oficiază vinul,
un şarpe leagă roua edenului încins —
când azvârlim cu pietre şi călărim destinul."

Nu-i o tehnică poetică la mijloc (greu de imaginat la un autor de 20 de ani), cât voinţa de a strica jocurile făcute ale poeziei, de a supune prin fantezie lucrurile şi de a le sili să primească alianţe noi. Alianţele au darul de a scandaliza: mai sus magii colindă steaua pe pulpele femeii, mai încolo destinul *ridică biserici în femei, iar dangăt de lapte zvârle clopotniţa din ţâţe*... însă spiritul nostru n-ajunge să se indigneze prea mult pentru că deodată tonul se schimbă, universul răscolit de asemenea metamorfoze teribile se domoleşte. Se aude atunci un cântec învăluitor, de o superbă puritate. E plânsul fiinţei în faţa necunoscutului din univers, e melancolia spiritului tânăr care se caută pe sine:

„Să nu-mi topeşti cu răsuflarea
zăpada oaselor subţiri,
dacă ţi-e dor de lumânarea
sângelui meu, să nu respiri.

Taie din soare o felie
în ceaiul lucrurilor vagi,
mănuşa de melancolie
a sufletului să mi-o tragi.

Şi vei zări sublimul vierme,
poate cuvântul străveziu,
ţesându-mi umbra între perne
pururi datornic, mortul viu."

Râsul dă adesea în plâns şi sub atâtea ingenioase scamatorii verbale se simte singurătatea destinului. Dinescu, venit dintr-o Slobozie semi-rurală, convoacă mânjii, luntrea, căruţa, hăţurile şi alte elemente pentru a sugera iremediabila melancolie. Spectacolul fugii în doi este admirabil:

„Este-n noi o spaimă care ne doboară
bate vânt din lucruri poate dinadins,
sufletu-i o luntre spre odinioară,
carnea dulce vâslă, ochiul necuprins.

Rupţi din soare-s mânjii, îi aşteaptă hăţul,
gloria căruţei — glorie pe roţi,
ochelari de piele mărginind ospăţul
fără ca privirea să-nflorească-n părţi.

Noi vom umple caii gata de plecare
adunaţi în plasa ierburilor vechi,
steaua cea aleasă poate fi oricare —
în singurătate alergăm perechi."

Elegii de când eram mai tânăr şi cele *9 sonete rătăcite*, reproduse în volumul antologic *Teroarea bunului simţ* (1980) nu schimbă nici temele, nici stilul. Unele versuri au totuşi un caracter mai acut aforistic:

„Nu sunt decât lentila prăfuită
prin care timpul a privit râzând"

. . . .

„oh, poezia este o moarte în plus"...

. . . .

„Şi gloria-i o moarte mai devreme"...

La drept vorbind, Mircea Dinescu nu-şi inventează temele, nici acum, nici mai târziu. Poetul nu face decât să se povestească pe sine. Ce mare temă filozofică este în acest fermecător poem?:

„Aş vrea să fiu o clipă Rafael
retras în plâns ca melcu-n osuare
cu sângele în cer precum o boare
prin care trece îngerul rebel.

Înstrăinat de linişti cine-i cel
ce pieptăna cu lira colţi de fiare

şi piatra o făcea să dea în floare
sărac încât se-avea numai pe el
când a căzut ca un lărgit inel
din degetul destinului cel mare.“

Nici una care să poată fi trasă într-un concept şi să fie analizată în amănunţime. Poezia nu este dincolo de cuvinte, dar nici — propriu-zis — în cuvinte. Poezia stă în aproximarea ideii de destin pregătit pentru durere. Poetul este, în figuraţia lui Mircea Dinescu, îngerul rebel ce piaptănă cu lira colţii fiarelor, cu alte vorbe poetul este Orfeu retras ca melcul în cochilia plânsului. Plânsul lui (aflăm în alt poem) îngreuiază norii, iar jeluitorul a ieşit de-a dreptul din „obscenul pântec al candorii“”. El este de-a pururi cel ce pierde, cel care naufragiază, îngerul jumulit de toţi de pene, copilul aruncat într-un rai *plin* de *gălbează* (teribilă imagine):

„Eu n-am pornit cu scândura pe mare
şi totuşi am de naufragii parte,
sunt mai sărac acuma cu o moarte
dar mai bogat am fost vreodată oare?
La ceruri amăgit c-un vârf de rază
ca peştele vrăjit de roşul vierme
copil săltat din neaua unei perne
ajung în rai bătrân plin de gălbează,

. . . .

ci totul e o preasfinţită lene
şi oasele îmi ning de-atâta jale“

Se simte în versuri şovăiala condeiului, confesiunea este difuză, unele imagini sunt impure din pricina obscurităţii lor, discursul liric arată o mare nerăbdare şi doboară uşor cuvintele. E nerăbdarea poeziei tinere de a cuprinde propoziţiile mari şi de a da un sens unei nelinişti fără nume.

În *Proprietarul de poduri* (1976) tonul liric începe să se radicalizeze. Poetul, ieşit din lunga adolescenţă, descoperă contrastele existenţei. Spiritul elegiac devine agresiv şi sarcasmul stăruie în

poemul ce tinde să-şi asume, cu mare aplomb, sarcina de a judeca lumea. Judecata este aspră, iar tehnica poemului este aceea a graficii expresioniste: culorile sunt incendiare, desenul trage spre grotesc. Bacovia şi, într-o oarecare măsură (şi numai sub latura formală), suprarealiştii intră în orizontul liric al tânărului poet. Deprinderea de a pune totul în metaforă îi vine, poate, de la aceştia din urmă. În *Cântec de inimă albastră* jelania insinuantă din poezia lui Miron Radu Paraschivescu şi Geo Dumitrescu este pusă pe o notă mai suavă, *of*-ul şi *ah*-ul se diafanizează, iubirea pare a fi o boală de înger fără căpătâi:

„Mai ştii cum te strigam pe-atunci
«icoană cu picioare lungi»

veneai pe râu sau râu erai
curgeai în mine până-n rai

cu limba prea schimbată-n bici
vânam pe coapse iepuri mici

coseam prin pulpe fân mieriu
erai mireasmă eram viu

Dar of of of desiş de ochi
acum de mine trag trei popi

carnea-mi miroase de pe-acum
a scândurică de salcâm

pe când mânzeşte muşti din cai
mie ţărâna-mi spune hai

mie ulcica-mi zice blid
iubire — măr rostogolit."

„Îngerul" se afundă prin cârciumi şi atunci se aud cântece goliardice (*Balada amurgitului*) triste şi spăsite, nu într-atât însă

să nu se simtă în ele plăcerea spiritului de a petrece cu heruvimii de gât. *Îngerul* este şi la Mircea Dinescu simbolul poetului, şi întreg volumul *Proprietarul de poduri* este dominat de faptele lui scandaloase. El este bolnav de exoduri, adoarme pe câmp şi macii îl pipăie cu oarecare obscenitate sau stă pe sub poduri şi plânge, în piaţă, printre maşini. Din penele lui de azur se *îngraşă pernele* şi, înspăimântat de automatizarea vieţii, îngerul zboară spre un cer gol, pentru a reveni să ruginească într-un cimitir de maşini.

Toate aceste nevinovate peregrinări de tânăr iubitor de viaţă naturală şi înfricoşat de civilizaţia uniformizatoare încep să aibă un sens, să definească o poziţie faţă de obiectele proliferante. Muntean cu simţul gratuităţii şi al ironiei, Mircea Dinescu pune inconformismului său o limită şi, prin violenţa imaginii insolite, diminuează forţa negaţiei, nu însă şi pe aceea a poeziei care iese mai pură, mai detaşată din şirul acestor juvenile plângeri. În fantezia când încruntată, când fermecată a acestui *proprietar de poduri* se petrec, totuşi, fapte teribile: un „dumnezeu lichid“ urlă-n maşini, Maria îşi vinde pruncul în biserici, iar *înţeleptul* (alt mit al poeziei lui Dinescu) umblă „cu un căluş de trandafiri“ în gură. Cu ideea morţii miturilor în faţă, imaginaţia lui se dezlănţuie, ca într-o bună parte din poezia modernă dealtfel. Inedit la Mircea Dinescu este modul voit impertinent de a vorbi de simboluri mari în termeni de boemă bucureşteană. Limbajul are farmec, cu condiţia ca el să nu devină o manieră de a trata lucrurile grave din univers. A vorbi de zeii de pe cutiile de conserve sau de „plictisiţii din paradis“ care scuipă deasupra noastră, înseamnă — în sensul adevărat al poeziei, dealtfel — a sugera o deplorabilă prozaizare a vieţii, o pierdere a simţului sacru într-o lume coşmardescă. Aici, *icoana* (mitul) „umblă pe şenile“, răsuflarea iubitei miroase a benzină, Pan îşi plimbă „buze de sânge pe conductele reci“, iar Iisus se fotografiază cu o vedetă de cinema.

La *dispoziţia dumneavoastră* (1979) trage, cu şi mai mare decizie, „realitatea pe piept ca o cămaşă“. Este o poezie acut socială

şi, împreună cu *Proprietarul de poduri* şi *Democraţia naturii*, formează un ciclu. Tema lui ar fi, în rezumat, poezia şi lumea secolului XX. O lume a violenţei şi o lume a obiectelor proliferante. Poetul a depăşit, cu chiu cu vai, treizeci de ani, adolescenţa (timpul şi spaţiul lui securizant) se află, departe, în spate. În faţă se află o lume în care „un glonţ se face mai auzit decât o carte“, iar meseria poetului „e la fel de rentabilă ca o vânătoare de bizoni“. Adică: „rozi ciolane de fluturi“, iar poza ta „e aşezată în cuşca unui tigru înfometat“... Mai înainte, Mircea Dinescu făcea o poezie a vârstei, acum scrie o poezie în care fiinţa şi vârstele ei sunt condiţionate de marele mecanism (istoria). Imaginii rimbaldiene a tânărului care, tulburând *simţurile*, schimbă *sensurile* poeziei, îi ia locul alta, severă, intratabilă. Aceea a unui Robespierre care dă secolul în care trăieşte în judecată. Judecată, se înţelege, de poet: imaginaţia fabrică monştri pe care să-i doboare printr-o ironie din ce în ce mai amară:

„proprietarul de înger e mâncat de proprietarul de sondă
ţăranul mulge capra îndrăcită a civilizaţiei
bătrânii miopi nimeresc în tablouri
iarba e scoasă la licitaţie
păunii sunt interzişi pentru indecenţă
zilele ca nişte vite se umflă de retorica măcelarilor
pielea leului sperie un copil, dar nu izgoneşte
musca guralivă
cei ce suflă-n trompetele nimicului
consumă aerul strigătului meu
şi nu mă mai mângâie ironia spânzuratului
care scoate limba la Dumnezeu“

Poemele sunt zgâriate cu unghia pe ziduri murdare, ca în *Flori de mucigai*. Lipseşte metafizica, lipseşte sentimentul de taină sacră. Poetul trăieşte într-o lume în care „Dumnezeu îşi trăsese pălăria peste urechi“ şi se hrăneşte cu eşecuri:

„dulce naivitate
să crezi că poezia poate face lumea mai bună
ca şi cum azvârlind o bucată de zahăr

în cuşca tigrului,
Şi fiindcă visul nu-i decât copilul din flori
al realităţii,
aminteşte-ţi de şahul absurd
în care nebunul muta satele
sacrificând mai întâi caii,
şi-o mie de inşi s-au grăbit să-i laude jocul“

Poezia se instalează în coşmarul realului, e irascibilă şi se înveseleşte (dacă de veselie poate fi vorba) luând în răspăr simbolurile ei sfinte; de reţinut aceste variaţiuni pe o temă rilkeiană:

„Ce-o să ne facem Doamne cântatu-i tot mai scump
tot mai puţini eretici şi visători pe drumuri
lanuri de cruci dau buzna în lanuri de porumb
nu scâncete ci iată din pruncii orbi ies fumuri,

. . . .

tot ce e viu pe câmpuri în mine-i otrăvit
şi focurile toamnei parcă-s un roi de bube
femeia-mi pune-n coaste răceală de cuţit
prietenii-mi dau soare coclit şi scos din hrube,

ies nevăstuici pe dealuri cu glasul de surori
şi-n roşia secară mă naşte maica iarăşi
schilod şi gângav parcă şi într-un cheag de flori
cu şoarecii cei repezi şi gaiţele tovarăş“

În *Democraţia naturii* (1981) tonul poeziei este mai agresiv şi mai sarcastic decât oriunde, *pactul* cu realul stipulează o clauză foarte bizară: o radicală revoltă împotriva realului. Este tipica stare a revoltatului existenţialist exprimată printr-o paradoxală dialectică: a proteja realul înseamnă a-l ţine într-o continuă stare de provocare. Spiritul, ca să rămână pur, trebuie să se revolte chiar şi împotriva revoltei. Este ceea ce sugerează Mircea Dinescu întrun dur *Discurs împotriva revoltei*, plin de o sfidătoare agresivitate:

„Mie revolta nu mi-a adus mari întinderi de pământ
neproductivă şi isterică

noaptea se strecura cu mine sub plapumă
ziua mă electrocuta pe câmp,
daţi-mi voi un pepene de care să mă sprijin
daţi-mi un tren în mişcare să mă pot rezema
fiindcă fără ruşine mi se face foame pe rug
şi-n locul şirei spinării am o cartuşieră-ncărcată
hau hau îl fac eu pe câinele şi pe vânătorul
şi chiar pe băştinaşul hăituit în mlaştini,
nu mă mai iubesc deci voi îmbătrâni
şi Dumnezeu e-un buzunar care nu se mai termină
şi singurătatea fabrică la nesfârşit
aceiaşi sinucigaşi amatori
vreau sa mă nasc şi maică-mea-mi spune că s-a plictisit
vreau să plâng şi se oferă unii să plângă mai cu talent,
daţi-mi voi un pepene de care să mă sprijin
daţi-mi un tren în mişcare să mă pot rezema."

Farmecul acestei poezii lipsite (în chip premeditat) de farmec vine din implicarea totală a biografiei în poem, din duritatea confesiunii. Cititorului său, poetul nu se mai înfăţişează cu obişnuitele mijloace de incantaţie. Nici poezia, nici el însuşi ca imagine a poeziei. Tânărul frumos şi himeric, *geniul* din epoca romantică, a devenit un individ irascibil, isterizat de „zeii tranzistorizaţi", alungat din pustiuri de gâlgâitul sondelor, hărţuit până şi în spaţiul de recluziune al creaţiei. Un fel de Rimbaud „oficial şi limfatic". O demitizare brutală s-a produs şi, culmea, poetul modern n-are deloc nostalgia grandorii de odinioară, nu crede nici un moment în posibilitatea de a reveni la superbia geniului detaşat de contin–gent. El rămâne fidel *pactului* cu realitatea care îl agresează şi-l alungă mereu spre zonele tulburi în care categoriile se amestecă şi se corup reciproc. Purul şi obscenul stau împreună într-o foarte prosperă corespondenţă:

„Ca rinocerul care-atacă trenul
încerc să trec de treizeci de ani
dar îngerul meu purul şi obscenul
s-a prăbuşit lovit de bolovani

fiindcă a fost zărit plutind pe arii
de un ţăran lucrat de viziuni
şi-acum îl ţin sub bâta lor pândarii
să-l stoarcă de mirare şi minuni:

«o hi lăcusta care-mpunge orzul
sau fluturele îngrăşat cu pai
sau pasărea cum o arată torsul
sau viespea albă ce ucide cai

că d-aia parcă s-a rărit porumbul
şi laptele s-a subţiat în vaci
că umblă gâza asta grea ca plumbul
şi paşte catifeaua prin copaci

ţineţi-o bine ca să-i dăm cu prafuri
otrăvitoare şi chemaţi ţigani...»
Aud roind în jurul meu tarafuri
şi-ncerc să trec de treizeci de ani."

Poetul nu se menajează, nu menajează nici pe alţii, refuză orice fel de profetism, orice solemnitate a plângerii:

„Unii de-abia aşteaptă să mă vadă plutind
ca Ofelia cu o coroniţă de ziare pe cap,
dar obosiţi de-atâta imaginaţie
intră-n biografia mea gravi ca-n rezervaţia leprei
gata să delimiteze zonele albe şi să strige:
pericol de contaminare
virus muzical
bacterii purtătoare de lacrimi
câine cu efect întârziat
. . . .
tatăl lui în depoul de locomotive miroase pe-ascuns levănţica
mama lui cară lăzi şi surzeşte treptat (presupunem că nu vrea s-audă)
sora educatoare la o şcoală de debili mintali se simte liberă liberă
despre frate nu se ştie nimic ceea ce-i cu mult mult mai grav
existenţa acestei familii îl predispune la îngăduinţă
dar are un fel special de a-şi iubi ţara care neliniştește

şi nu putem să-i scoatem pământul dulce din gură
fără să se surpe bisericile din ţinutul natal."

Versul este lipsit (voit lipsit) de strălucire formală, versul caută bizarul, incongruentul din realitate, caută banalitatea în care s-a instalat răul, obscenul. Căutarea *a-poeticului* este, evident, un început de retorică, însă Mircea Dinescu manifestă dinainte o vădită indispoziţie faţă de fatalitatea de a cădea într-o nouă retorică. Nu vrea *poezie* despre real, în sensul curent al termenului: înălţare, sublimare, purificare a realului. Vrea o *poezie* care să cuprindă şi să exprime esenţa realului sau mai bine zis adevărul din inima realului. Direct, cât mai în grabă, fără multă filozofie, fără obişnuitul stil esopic. Stilul sarcastic care este aproape general în poemele lui Mircea Dinescu este stilul implicării în negaţie, în grotesc, în tragedie, stilul prin excelenţă al provocării. Ironia spală şi îndepărtează, sarcasmul apropie şi distruge. La Mircea Dinescu sarcasmul ia forma unui alert stil al insolenţei:

„Un fost amic
care s-a dovedit turnător talentat
după ce-a fabricat trei copii cu ajutorul unei femei
măritând-o c-un dentist ce emigra în America
(frumoasă afacere, good bye good bye!)
s-a-nşurubat şi mai bine în pământul natal
şi-a fabricat miere cu ajutorul unor albine
pe care le-a reclamat la poliţie
fiindcă mâncau polen din plantele întoarse spre Occident,
apoi a fabricat câţiva prieteni
mai uşor de manevrat decât stupii
randament continuu iarna şi vara
câte-o viperă galbenă strecurată-n manşetă
când îţi întindea mâna,
foarte convingător
când îţi detectă — un pui de cancer în paloarea obrazului —
o certitudine în zvonul că te-nşală iubita
când îţi vindea — o lampă care de fapt era a lui Ilici —
un şifonier fără uşi prin care orice femeie te putea părăsi.

Până la urmă i-am spus: fii te rog bun
şi fabrică-mi din tine un duşman adevărat...
Şi Doamne cât de bine i-a reuşit."

Uneori stilul devine, parabolic (*Deratizarea, Evadatul*) sau recurge la elemente de umor absurd. O *elegie* (a) *biciclistului* pare o parodie dadaistă:

„numai eu mai curtez biciclete
numai eu pedalez pe femei"

o simplă, ingenioasă parodie de n-ar fi versul care sugerează ceea ce se ascunde sub aceste trăsnite notaţii persiflante:

„şi-alungat ca un câine pe diguri"...

Unele asocieri bizare: „Dumnezeu în conductă", „cântă sticleţii ca Dumnezeu în balon", „ies călugăraşii sucului gastric la cerşit", „îmi depun lingourile de aur ale vezicii" etc. —, înveselesc ochiul şi contrariază simţul nostru liric. Însă acest tânăr şi, îndrăznesc să spun, mare poet român n-ar fi el însuşi dacă n-ar lăsa să se exprime în toată libertatea „îngerul [...] purul şi obscenul" din el. Există la Mircea Dinescu o argheziană iubire de mucegaiurile limbajului, o nerăbdătoare voinţă de a cuprinde totul şi de a face din poezie o confesiune totală. Aşa se face că în poemele acestea — încă juvenile prin fundamentala, frumoasa lor impacienţă — trufia şi spaima, îngăduinţa şi cruzimea, revolta şi intoleranţa la revoltă se caută, se cheamă şi se suportă:

„Fereşte-mă Doamne de cei ce-mi vor binele
de băieţi simpatici
dispuşi oricând la o turnătorie voioasă
de preotul cu magnetofon sub sutană
de plapuma sub care nu poţi intra fără să dai bună seara
de dictatorii încurcaţi în strunele harfei
de cei supăraţi pe propriile lor popoare
acum când se-apropie iarna
şi n-avem nici ziduri înalte
nici gâşte pe Capitoliu
doar mari provizii."

O revenire la mijloacele tradiţionale ale poeziei se observa în *Exil pe o boabă de piper* (1983), o plachetă cu 35 de poeme muzicale, de un profetism — în registrul lor grav de adâncime — ameninţător. Tragicul este diminuat într-o oarecare măsură de limbajul în continuare lejer şi colorat, „băşcălios“, foarte inventiv. Dintre figurile retoricii literare, cea mai răspândită pare a fi la Mircea Dinescu *zeugma* (coordonare între cuvinte care au semne diferite). Poemul *Un inventar în lumea a patra* este o zeugmă dezvoltată: un discurs al relaţiilor imposibile, un paradis al nunţilor infernale; totul este pe dos, vechiului mit al armoniei naturale i-a luat locul mitul combinaţiunii în deriziune. Unde sfârşesc tragicul, sublimul, unde încep grotescul, ridicolul în această lume de semne răsturnate?:

„O coajă de pepene navigând prin bosforul furnicilor
un ziar care-şi pierde memoria
un cartof în şosete firave
o conservă ruginind sub plânsul copilului
un cuţit excomunicat între ceapă şi Papă
o trompetă îmbătrânind la gura canalului
un pantof cu vedere spre mare
o sticlă golită de sens
o lămâie isterică...
Mai oferă-mi o şansă tu Columb al gunoaielor,
Cititor în gândaci,
la refacerea lumii
fii tu martor senin
că cele de sus nu-s totuna cu:
o lămâie o sticlă un pantof o trompetă
un cuţit o conservă un cartof un ziar
şi o coajă de pepene.“

Mircea Dinescu redevine, cum zice Valeriu Cristea, „poet al Poeziei“ (*România literară*, 11 VIII 1983), însă poezia îşi păstrează sensul ei demitizant, aluziv, provocator (o provocare de o rară violenţă a realului) printr-o veritabilă tehnică a absurdului. Iată vaca îndemnată să pască clapele pianului:

„Îndrăzneşte tu şi-mpinge vaca
în pian să pască pe furiş
clapele cu limba ei săraca
sârmele cu foşnet de frunziş.

Să vedem atunci ce-o să mai facă
pianistul veşted şi cam spân
când o să-şi apropie de vacă
mâinile cu vag miros de fân“.

sau acest fals pastel în care genurile se întrepătrund, iar lucrurile intră într-o viziune întoarsă a lumii:

„Seara se-ncheagă-n arbori ca sângele de vită
şi jos la masa noastră de parcă nici n-am fi
nebunul se aruncă pe lampă s-o înghită
să i se facă poate în măruntaie zi.

La vin scăzut sub ceaţa cu foşnet de veşminte
(în bâlciul toamnei îngeri s-au dezbrăcat ades)
o s-auzim cum trece căruţa cu morminte
când munţii au pe limbă un gust ciudat de şes.

Scădem şi noi şi marea intră-n ghioc măruntă
biserici pe sub mâna calicilor se trag
fieru-i mâncat de apă ca văduva de-o nuntă
sarea se-ngreuiază în trupul celui drag

Poetul clasic sugera stabilitatea şi chiar stereotipia vieţii. Poetul modern caută paradoxurile, absurdul din existenţă. În universul modern miturile cad şi decad, iar fiinţele şi lucrurile merg adesea cu capul în jos. Poetul priveşte cu prefăcută inocenţă acest derizoriu apocalips în care Sfarmă-Piatră şi Strâmbă-Lemne au devenit arhitecţi titraţi. Poemele lui Dinescu nu fac decât să redefinească, în tonuri umoreşti şi elegiace, condiţia creatorului. Îl aflăm turnând vinul în lampă şi fumându-şi îngeraşul:

„Aiurit sub razele lunii pipăram şi eu lebedele
turnam vinul în lampă
îmi fumam îngeraşul
pe când trupele-n câmp se scăldau în victorii
şi soldaţii cărau chiar oraşul în raniţe.
 Mai târziu aducându-mi la picioare ofrandă
mari bucăţi din mormântu-mi de aur
am tăcut să nu-i sperie confuzia gloriei
precum tusea din trestii
precum vinul din lampă“,

bolnav de faruri la porţile Balcanilor, salutând Europa din vaporul acostat la ţărm, *frate geamăn cu buclucul, umflat de raze şi strivit de rufe,* cântând dintr-un flaut bolnav de tignafes, vegheat de un *zeu distrat şi-mbolnăvit de semne,* chefuitor în zi de post, încolţit de obiecte mici, încălzit la un *foc astenic*, punând la cale fabuloase atentate într-o provincie dezolantă:

„Daţi-mi mie pe mână un ziar de provincie
şi-o baracă de scânduri cu o firmă soioasă
şi-n trei zile oraşele vor duhni a vanilie
şi a porturi deschise“

exilat, în fine, pe o boabă de piper, într-un loc din care a fugit Dumnezeu. Imaginaţie numai pe jumătate comică, sensul ei grav nu scapă la lectură. Mircea Dinescu pune mai multe învelişuri în fabulele lui, mişcându-se cu uşurinţă între mai multe atitudini lirice. Poemul îşi păstrează, chiar în aceste condiţii, fondul de inocenţă şi gravitate şi sugerează sensul acela profund al fiinţei ultragiate, voinţa de puritate:

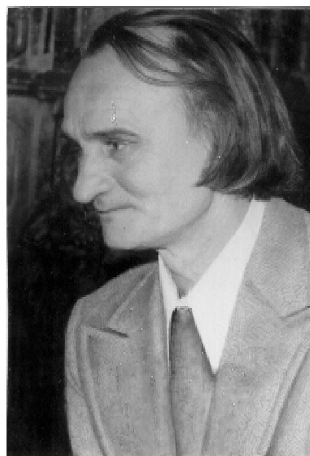
„Cine sunt Doamne inspectorii ăştia de scutece
ăştia cununaţi cu uşile interzise
gata să-mi confunde copilăria cu o fabrică
şi plapuma cu gara de nord?!
Cum răsucesc ei puţin cheiţa parabolei
şi fiul risipitor se întoarce în braţele poliţiei
cum ştiu ei să respire

încât mie să mi se stingă lampa
când fluxul depune nebunii pe ţărm
iar beduinului îi cântă conducta
şi strigă să-i dansăm din buric."

Prea mult sarcasm în poezie oboseşte. Mircea Dinescu schimbă, la timp, stilul comunicării. Redevine atunci îngerul întristat, fragil, pierdut într-un spaţiu imaginar pândit de moarte şi servit de „chelnerul cenuşii".

Vorbind despre poezie, am vorbit într-o oarecare măsură şi despre omul care a scris-o. Este atât de implicat în versurile acestea de juvenilă mânie şi intoleranţă încât a face abstracţie de el nu este recomandabil. Un posibil portret: Mircea Dinescu, un tânăr abia trecut de 30 de ani, este un poet fără complexe, ironic, irascibil şi intolerant într-un ceas al zilei, elegiac şi sentimental în altul. Te poate, din această cauză, exaspera, dar te poate şi uşor câştiga de partea poeziei sale. Ştie că are talent şi nu face efortul de a-şi ascunde vanitatea. Nu cunoaşte nuanţa mai subtilă de modestie a vanităţii pe care o cunosc din belşug şi-o cultivă literaţii de profesie. Mircea Dinescu este poet — nimic mai mult, dar nici mai puţin (parafrazez o propoziţie celebră) — şi unii confraţi, îmi dau seama, nu-l simpatizează şi vor să-l vadă plutind — cum scrie autorul — ca Ofelia cu o coroniţă de ziare pe cap... Firea lui nestăpânită îl face vulnerabil în faţa adversarilor lui, spirite potolite, metodice, cu multă ştiinţă şi răbdare în astfel de situaţii. Dar s-ar putea ca spiritul nerăbdător al poeziei să învingă, în timp, şi cei care îl contestă să fie într-o zi arătaţi cu degetul.

Ştefan BĂNULESCU



Ştefan Bănulescu (n. 1929) a făcut, mai întâi, reportaj (*Drum în câmpie*, 1960), pentru a trece apoi la o epică hieratică şi mitică (*Iarna bărbaţilor*, 1965), fixată de critică în tradiţia realismului magic al lui Sadoveanu, Agârbiceanu şi Blaga (din *Tulburarea apelor*). S-a vorbit chiar de trăsături *expresioniste* (Ion Negoiţescu), de o sinteză de „vrajă folclorică şi coşmar modern" (Lucian Raicu) şi a fost remarcat aproape de către toţi cei care au comentat aceste nuvele rarul dar de povestitor al autorului. *Arta* înceată, fraza ceremonioasă, limba păstoasă şi aluzivă sunt, într-adevăr, lucrurile ce se văd numaidecât în aceste povestiri unde e vorba de o lume care, folosind un limbaj pe care îl înţelegem, lasă totuşi impresia că trăieşte în alt timp şi se mişcă după alt ritm. *Satul* lui Bănulescu este mai vechi decât acela al oierilor şi pescarilor sadovenieni.

Împărţiţi pe *neamuri*, indivizii au *mintea zburătoare* şi se închină, păgâneşte, la soare. La parastasul unui tânăr apar *bătrânii*, întruchipând spiritele strămoşilor, care judecă (*vămuiesc*) sufletul celui dus şi socotesc starea *spiţelor*. Bătrânii poartă cojoace întoarse pe dos şi măşti pe faţă, se ţin de mână şi se rotesc în jurul meselor încărcate strigând: „omule-pomule, omule-pomule“ (*Vară şi viscol*). Protocolul este complicat şi frazele, aproape ermetice, trimit — ca în povestirile lui Voiculescu — la practici magice îndepărtate. Căpetenia măştilor loveşte cu toiagul în poartă, măştile se desprind şi se aşează în jurul a trei focuri peste care fete cunoscătoare de datini aruncă crengi groase. Căpetenia loveşte din nou şi pune celor de faţă întrebări privitoare la poziţia soarelui şi la vârsta celui dispărut:

„...Unde ţi-a lăsat soarele vremea când ai plecat?

— Am trecut apa la Susurlu şi la Opanez, şi am rămas acolo singur, printre patruzeci şi cinci de mii de turci. Am plecat tânăr, şi bătrâneţea n-o ştiu cum e în haine de plug, a răspuns masca.

Lăutarul: De m-ai vedea bătrân, mamă, am îmbătrânit c-o haină. Haina mea, minune mare, pleacă singură să are, îndoită de spinare. Caut haina-n buzunare, dau de grăunţe şi soare, de m-ai vedea bătrân, mamă, îmi creşte grâul în haină.

— Floarea-soarelui neam ţi-a fost? Parcă ar fi femeie şi se întoarce mereu după tine, întreabă iar Stroiescu.

O mască de floarea-soarelui se apropie de masca Tobolului, îi mângâie barba de câlţi, îi dă părul murg de cal la o parte de pe frunte, îi pipăie coarnele de berbec, împletite cu spice de grâu, şi zice:

— Cânepa pe care o sădeam eu era mai albă, spicul de grâu mai galben, caii pe care-i ştiu eu erau roibi şi nu murgi, iar berbecii graşi şi ciuţi. Eşti din alt timp, mai dinainte. Cinstit să fiu, nu ţi-ai ruşinat vremea. Când te bătea soarele iarna, — bărbatul meu, neamul tău, dinspre vremea mea, avea dinţi de lapte şi iapa murgă începuse să facă mânji roibi, şi grâul să fie mai mare. Salcia, care creşte şi din lemn uscat, ne mai ştia pe toţi...“

Cercetarea spiritelor din vechime se încheie, mai creştineşte, cu un ospăţ, prezentat şi acesta cu o voluptate foarte păgână (în stilul lui Sadoveanu). Oamenii de baltă (*balta* şi *câmpia* constituie spaţiul nuvelelor din *Iarna bărbaţilor*) beau ţuică galbenă de corcoduşe şi mănâncă, oftând *gros*, bucăţi grase de batal. Fiind vorba de o existenţă apropiată de viaţa elementelor, se înţelege că *natura* ocupă un loc însemnat în nuvele. Totuşi, Ştefan Bănulescu nu este propriu-zis un observator al naturii şi tablourile sale n-au *poezie* în sensul romantic al termenului, deşi o sensibilitate la viaţa materiei există în povestiri. O sensibilitate de tip expresionist (observaţia ce s-a făcut este adevărată), ceea ce vrea să spună o intuiţie a materiei în stare de fierbere şi dislocare. Natura încetează a mai fi un *cadru*, devine un element esenţial în compoziţie, fiind o manifestare a cosmicului în viaţa de toate zilele. Dispare, în orice caz, impresia de măreţie a geologicului şi de fraternizare între om şi natură. Mai puternică este sugestia de teroare. În *Mistreţii erau blânzi*, nuvela cu care se deschide volumul, dăm peste o materie în stare de convulsie, în faţa căreia efortul uman pare neînsemnat. Condrat caută un petic de pământ pentru a-şi îngropa copilul şi dă peste tot de apă, de plavie, de pene de cormorani şi de stânci. S-a spus că trebuie să citim aici o parabolă (*parabola potopului*), însă mai mult decât atât nuvela ne dă sentimentul unei înstrăinări tragice a omului sub un cer vrăjmaş şi pe un pământ cotropit de forţe oarbe.

Literatura, adoptând o atitudine mai degrabă estetică, a arătat adeseori *frumuseţea* spectacolelor naturale şi e suficient să ne gândim la Hogaş pentru a avea o idee despre poezia furtunii şi a revărsării puhoaielor. În astfel de cazuri omul este spectator, *ascuns, adăpostit* undeva, şi spaima lui se converteşte în admiraţie. După un moment de dereglare a mecanismului ceresc, totul reintră în normal, *spectacolul* se încheie prin revenirea la starea firească. Destinul omului nu este ameninţat în condiţia lui. În nuvela lui Bănulescu, natura, *rea* şi *urâtă* în iraţionalitatea ei, striveşte individul, îl *asumă* şi-i taie, în acelaşi timp, aproape orice putinţă

de salvare. Participarea lui la viaţa cosmică începe printr-o *izgonire* din paradisul unei naturi *normale*. În faţa acestei ostilităţi generale omul nu apare însă resemnat. Singurătatea cosmică nu i-a anihilat total voinţa. Călătoria pescarului Condrat, a femeii lui, Fenia, şi a diaconului Ichim printre şuvoaie capătă atunci alt înţeles. Locul *tare*, *solid* care să primească sicriul copilului mort devine simbolul unei aspiraţii umane profunde. Natura a trădat pe om, omul face, totuşi, eforturi neînchipuite pentru a impune, chiar în condiţii precare, o *datină*. Înmormântarea în duna de nisipuri mişcătoare este o imagine a dârzeniei umane în disperare şi singurătate.

Atmosfera de apocalips în lumea aspră a bălţilor este şi altfel sugerată. Reacţiile umane, de pildă, în faţa dezlănţuirii forţelor oarbe sunt diferite. Cel dintâi care oboseşte în căutarea pământului este diaconul Ichim, omul care ar trebui să respecte mai mult decât oricare altul *legea*. E de 30 de ani în acest sat de pescari ocolit de civilizaţie şi are sentimentul că n-a putut vorbi niciodată cu nimeni. Se simte un *exilat*, ca Ovidiu, şi bocetele îl exasperează. Pune, dealtfel, pe cei doi lăutari ai satului, Laliù şi Dache, să cânte la înmormântare melodii lumeşti („ceva cu pământ şi cu iarbă"). Din bocetul modestei Fenia deducem ceva din secretul vieţii pe care o duc aceşti oameni aşezaţi la capăt de lume. Un oarecare Vlase, cumnat, ar fi un om mai ajuns, având putere asupra celorlalţi. Femeia lui, Carpena, are două rochii bune pe care le ţine la păstrare umplute cu iarbă bună, uscată. Bărbaţii legiuiţi ai satului ar fi ameninţaţi de o femeie teribilă, Vica, fiica unui hoţ, Andrei Mortu. *Iepşotina de Vica* apare şi ea în acest scenariu sub o înfăţişare mai curând tragică. Femeia care sucise capul bărbaţilor din baltă are talie groasă şi pieptul mare, revărsat inestetic într-un jerseu putred, şi poartă bocanci scâlciaţi, legaţi cu sfori grosolane de năvod. Ea a fost alungată din casă şi, sub ameninţarea apei, caută să se apropie de oameni, să fie utilă satului:

„Nene Condrat, au să mă sfâşie. M-au izgonit. M-a blestemat Vlase, că aş fi păcătoasă şi aduc nenoroc. Mi-a aruncat patul şi lucrurile în apa de pe uliţa mare. Nu le-am mai găsit. Le-au luat

crivăţul şi apa. Nu vreau să fiu singură. Vreau să fiu cu lumea“... Umilinţa Vicăi mulţumeşte pe Fenia, semn că pasiunile umane rămân intacte şi în situaţiile-limită.

Finalul acestei solide nuvele a fost socotit neconvingător, întrucât vrea să dea în chip artificial o idee despre *tăria* oamenilor (Lucian Raicu). N-am fi de aceeaşi părere. Apariţia cârdului de mistreţi şi familiaritatea cu care pescarii îi primesc („Uite-l, mă, pe Vasile! Mistreţul ăla bătrân şi chior pe care l-am întâlnit acum zece ani la plaurul de la Ghiolul Matiţa. Îi dădeam să mănânce boabe de porumb din palmă. Sărea în sus de bucurie când simţea oameni pe aproape. El e, mă, că-i lipseşte şi un colţ! Vasile, ce mai faci, măi Vasile? Să trăieşti, mă, Chiorule, mă“), ca şi hohotul de râs care însoţeşte aceste observaţii dau o sugestie de eliberare de sub teroarea potopului şi un indiciu de posibilă reaşezare a vieţii în aceste locuri năpăstuite.

Dropia este o povestire aproape fantastică, totuşi nu pe de-a-ntregul, pentru că, ezitând un moment între explicaţia realistă a faptelor neobişnuite şi cea de ordin fantastic, prozatorul alege în cele din urmă pe cea realistă. Un realism însă în care magicul, straniul intră şi dispar firesc şi pe neobservate. Decorul este acum stepa cu poezia sălbatică a ierburilor în care se scaldă în zori fetele şi cu oamenii ei iuţi, ascunşi, *cu vorba în dungă*, ceremonioasă şi ambiguă. Scenariul este acela al unei povestiri realiste, cu numeroase *semne,* însă care ne fac să părăsim, la lectură, deseori planul realului. E vorba de călătoria unui convoi *pe timp de noapte*, când oamenii *nu se văd la faţă*, la *dropie*, un loc, dacă înţelegem bine, bogat în fâneţuri. Miron, *străin* de locuri, povesteşte altui *străin* o întâmplare veche cu o *dropie*, dropia însemnând două lucruri: pasărea sălbatică, greu de văzut şi greu de vânat şi, în acelaşi timp, nevasta unui ţăran din împrejurimi, Paminode Dănilă. Pe această ambiguitate se ridică simbolul povestirii. Miron iubise o fată din satul lui şi fata fusese luată de şiretul Paminode şi de atunci nimeni n-o mai văzuse. Paminode este un om ascuns,

sălbăticit, are o casă apărată de garduri înalte şi o poartă solidă pe care nimeni nu poate intra. Un vătăşel, Dudulină, încercase să intre în curtea ţăranului şi nu zărise decât un lanţ care se plimba şi zăngănea singur pe sârmă. Fapt sigur e că misterul şi legenda înconjură neamul lui Dănilă şi *dropia* pe care o ascunde de ochii lumii. Dar există ea cu adevărat? Miron încercase în tinereţe s-o vadă, dar nu reuşise să distingă printre femeile ţepene din neamul lui Dănilă, scoase noaptea la cosit, pe fata pe care o căuta. O femeie aprigă, pricepută în vrăji, Victoria, consultată de Miron, se îndoise de existenţa *dropiei*: „fata pe care o caută omul ăsta crezi că este?“

Faptul că întâmplarea se petrecuse în trecut şi multe din personajele ei pieriseră măreşte nota de mister. Miron îşi aminteşte de ceva nesigur, iar cei care ar fi putut da lămuriri fie că au dispărut, fie că le umblă mintea cu *basme*. *Dropia* lui Bănulescu este, în fond, un caz limpede de povestire cu un *cod* realistic, spre a vorbi în limbajul structuraliştilor, şi un *mesaj* fantastic. Realistic este mai întâi cadrul, ca şi refuzul aproape programatic de a accepta o justificare supranaturală a misterului. Fantasticul are mai multe învelişuri şi se realizează prin concentrarea mai multor *semne* ce împing faptele spre un plan unde soluţia realistă nu mai este satisfăcătoare. Planul secund al nuvelei se constituie din asemenea elemente rebele care stârnesc îndoială faţă de soluţiile logice. Ideea însăşi de călătorie este suspectă. *Voiajul* este folosit curent în literatura fantastică pentru că permite personajului să intre în universuri necunoscute şi să descopere lucruri ce-l pot pune în dificultate. La Ştefan Bănulescu este vorba de o dublă călătorie: la *dropie* (o călătorie în prezent, suspendată înainte de a ajunge la capăt; o călătorie, în acelaşi timp, *spaţială*, în cadrele realului) şi o călătorie mai misterioasă decât cea dinainte, în trecut, în profunzimile amintirii. Dubla călătorie figurează, într-un anumit sens, dublul scenariu (realist şi fantastic) al nuvelei. „Semnele“ ajung la noi din ambele direcţii. Personajul care se confesează (agentul dintre cele două planuri) este, să nu uităm, un *străin*, un intrus, altfel zis, care tulbură o realitate constituită, determi-

nată. Cel ce primeşte confesiunea este, de asemenea, un străin, cu o identitate nedivulgată până la urmă. Povestirea (cele două *călătorii*) se desfăşoară, apoi, sub protecţia întunericului şi cu complicitatea unei naturi *anapoda* (vorba există în text). Căci, în timp ce Miron narează eşecul lui de a vedea *dropia*, pământul scoate sunete ciudate, iarba sună *altfel*, ceva *ascuns*, neştiut, insolit se manifestă în câmpie. Să detaşăm acest pasaj din nuvelă:

„Am plecat să văd ce-i cu nevasta lui Paminode Dănilă, că Paminode-l chema pe Dănilă care o peţise. N-aveam cunoscuţi prin partea locului decât pe Petru Uraru, pândar pe mai multe hotare. Uraru se trăgea din neamul lui Dordoacă, iar nevastă-sa, Victoria, din neamul lui Pepene. Dar să mai tăcem puţin. Mi se pare că iar sună ceva anapoda pe câmp.

Au ascultat amândoi. Iarba suna altfel.

— Da, sună ceva ascuns, zice străinul.

Miron a râs cu hohote, dându-se pe spate şi oprindu-şi calul. A întins mâna, a prins frâul de la calul străinului şi i l-a oprit şi pe al lui.

— Ai zis bine, sună ceva ascuns. Trece pe furiş la *dropie* neamul lui Dănilă."

Se poate deduce de aici tehnica lui Ştefan Bănulescu bazată pe o subtilă alternanţă de elemente reale şi misterioase, cu o pauză, o *ezitare* între ele: este tocmai momentul în care fantasticul pătrunde în povestire, pentru a se retrage, apoi, în subteranele textului îndată ce personajul dă o explicaţie logică, liniştitoare (trecerea *pe furiş* a neamului lui Dănilă!). Faptul că explicaţia este dată de acelaşi Miron nu este fără importanţă. Miron provoacă, prin povestirea lui, misterul şi tot el îl risipeşte prin amănunte ce nu se pot, în fond, verifica. El strigă la neamul lui Dănilă, dar nimeni nu vede la faţă acel neam, cum nimeni nu poate spune ceva sigur despre existenţa *dropiei*. Explicaţiile verosimile ale lui Miron nu fac, în fapt, decât să mărească echivocul în privinţa personajelor şi să întreţină o atmosferă de mister în jurul acestei călătorii cu o valoare, mai mult, de procesiune. Atmosfera este

susţinută şi altfel: prin detalii privitoare la viaţa curioasă şi la practicile de ordin magic ale oamenilor de la câmpie. Acestea asediază, pur şi simplu, povestirea realistă. Fuierea, un ţăran căruia îi fugise nevasta din cauza secetei şi a foamei, o caută cu calul peste tot şi, negăsind-o, reapare în fiecare noapte în casa părăsită. În plopul din curtea casei lui au înflorit maci roşii la încheieturile crengilor. Un alt ţăran, Corbu, vorbeşte totdeauna în versuri, mintea lui concepe muzical. Pe timpul unei ploi teribile vaca lui Dudulină aleargă numai pe picioarele dinapoi şi se uită spre cer. Fetele din neamul lui Salcău se adună în ajunul Anului Nou într-o odaie, lasă perdelele şi, în cămăşi albe până la pământ, aruncă orz pe cărbunii aprinşi de pe vatră. Când boabele încep să sară, fetele cântă cu basmale galbene în mână cântecul de cămaşa albă, apoi ridică perdelele şi se uită la streşini numărând ţurţurii de gheaţă. Un pândar, Petre, ţine socoteala hoţiilor din sat pe răboj şi poate spune cu exactitate când vine rândul unui neam să fure fân de la Pădurea Pietroiului. Cu nevasta acestuia, Victoria, Miron trăieşte o aventură stranie. Este, în fond, a doua poveste fantastică inserată în scenariul realist al nuvelei. Nevasta pândarului este o femeie frumoasă, şi Miron, venit să caute *dropia*, petrece noaptea în casa femeii, în absenţa bărbatului. „Când s-a lăsat noaptea — zice el în stilul ceremonios şi decent al eroilor sadovenieni — împreună cu Victoria am aflat de-aproape mirosul de pelin de sub pernă." Dimineaţa s-a trezit însă singur şi în curte a dat peste o femeie care avea părul veşted, nasul ascuţit şi gura pungă. A visat, Miron, sau faptele s-au petrecut în realitate? Întrebarea rămâne fără răspuns, personajul, din decenţă, din şiretenie, nu mai dă de data aceasta o justificare raţională. Dealtfel, singurul martor posibil, femeia, a murit, încât versiunea lui Miron nu mai poate fi nici întărită, nici contrazisă.

Nuvela este de o mare concizie epică, şi critica, riscând termenul de capodoperă, n-a exagerat de data aceasta. Construcţia este perfectă, limba aspră, neînflorată, totuşi inertă, pe alocuri, pentru a putea primi o terminologie magică şi a tulbura, din când în când, înţelegerea clară şi a muta lucrurile spre alt orizont. Inserţia şi

dispariţia fantasticului în cadrul unei povestiri realiste, fără să prindem de veste, constituie arta cea mai subtilă a prozatorului.

Cu o călătorie, şi tot pe timp de noapte, începe şi nuvela *Satul de lut*, din acelaşi ciclu (cu *Dropia, Masa cu oglinzi*) al câmpiei. Cineva caută satul F. şi, în sat, un *om care nu mai este*. De la început nota stranie ne pune pe gânduri. Străinul intră în vorbă cu un individ bizar, un fost popă devenit cântăreţ pe la nunţi. Împreună, întâlnesc un compozitor, un pictor, un turc bătrân, Soleiman, cu o ceată de măgari şi un mânz alb. Bombardarea gării şi a locurilor din preajmă produce victime şi măreşte impresia de haos. Cel ce venise în satul F. ca să se informeze privitor la moartea în război a unei rude intră în sat în urma unui car plin cu morţi, printre ei persoana pe care o căutase. Atmosferă de război bine prinsă, fără risipă de vorbe.

Masa cu oglinzi, mai complicată din punctul de vedere al tehnicii epice, debutează tot cu o *intrare* (sau sosire) într-o localitate străină, încât, văzând repetiţia acestei situaţii, ne putem pune întrebarea dacă autorul nu a vrut să simbolizeze ceva, ideea, de pildă, a penetraţiei într-un univers necunoscut, a intruziei într-o structură stabilizată. Faptul că nuvela se încheie cu prezentarea unei revolte (o încercare, deci, de a sparge structura socială existentă) poate să lumineze înţelesul temei dinainte. La început oraşul *nu se vede, nu se aude*. Caius, un tânăr născut în oraş, dar plecat de mult, încearcă să convingă pe alţi călători că oraşul există. Un articol dintr-un ziar vechi dă amănunte despre viaţa târgului şi personalităţile lui: un om de afaceri, Bazacopol, autor în acelaşi timp de poeme avicole, un căpitan de port care face sculptură, un negustor mărunt, Ion Popescu, care ţine *masa cu oglinzi* — o mică prăvălioară de oglinzi aranjate ingenios. Oglinzile dau alte dimensiuni şi alte proporţii lucrurilor, ceea ce vrea să spună că oamenii din această aşezare pierdută în câmpie trăiesc sub puterea unei iluzii, aspiră la ceva ce întrece puterile lor: căpitanul aspiră să facă sculptură monumentală, omul de afaceri să devină poet etc. Nuvela nu merge în această direcţie, ci vrea să dea o idee despre zguduirile sociale care ajung şi în acest oraş înecat în

câmpie. Partea cea mai interesantă este aceea pe care o desprindem dintr-un *memorial de amiază*, jurnalul unui mărunt funcţionar bolnav de ftizie. Este aici concentrat un posibil roman al târgului unde se lâncezeşte. Obsesia indivizilor este să nu fie atinşi de evenimente, să rămână în afara istoriei. Colegul Vasilescu are şi preocupări spirituale („în definitiv, domnilor, ce este adevărul?), însă viaţa spiritului nu ţine mult şi conversaţia ia alt curs. După masă oraşul adoarme, oamenii terorizaţi de căldură se ascund în case. O sugestie de civilizaţie precară, de inerţie cotropitoare. Şi totuşi istoria nu ocoleşte oraşul, şi Ştefan Bănulescu înfăţişează (mai puţin inspirat decât până acum) o răzmeriţă. Descrierea atmosferei oraşului de provincie este însă remarcabilă şi, prin aerul de ingenuitate şi umilinţă al personajelor, aminteşte de nuvelistica lui Cehov. Aici, ca şi acolo, este vorba de un tânăr care vrea să dovedească ceva de care ceilalţi se îndoiesc. Expresia „căutaţi oraşul“ rezumă tema lui. Dealtfel, trebuie spus că obiectul povestirilor lui Ştefan Bănulescu este totdeauna ascuns. Personajele sale caută mereu ceva ce scapă privirii şi înţelegerii imediate. Moldovenii înfometaţi din *Masa cu oglinzi* caută şi ei oraşul *care nu* e şi de existenţa căruia, în fond, se îndoiesc, ca şi ceilalţi. Singur Caius crede, şi izbucnirea lui: „Domnilor, se vede oraşul! Uite-l! L-am găsit“, anunţă o sentinţă a istoriei: oraşul există, cu adevărat, evenimentele nu-l vor ocoli, iluzia că el poate sta apărat de câmpie, în afara istoriei, se va destrăma. Caius, cel mai neînsemnat şi mai neluat în seamă dintre călători, este, nu mai încape vorbă, un simbol al timpului care *descoperă* şi *marchează*.

* * *

Nota magică, incantatorie se simte de la început în *Cântece de câmpie* (1968). Deşi versurile sunt neverosimil de simple:

„Ioane, Ioane,
Gheorghe, Andrei şi Miroane,
Cum te mai duci, tu, străine,
Nu te uiţi la vremea mea,

Ai lăsat-o şi pe-a ta,
Şi te duci pe Dunăre,
Pe scândură, bulgăre,
Îngraşi apa şi valul,
În urma ta creşte malul“,

în spatele cuvintelor bănuim viaţa fantomatică a simbolurilor. Ca în descântece, esenţiale sunt aici nu cuvintele — comune, inteligibile —, ci legăturile tainice dintre ele, ceea ce ascund: realitatea magică, lumea altei existenţe, invocată să se întrupeze.

Ce e folcloric în aceste *Cântece de câmpie*? Aerul lor impersonal, de vechime spirituală, paradoxala simplitate a versurilor. Cântecele par şi sunt în realitate nişte bocete spiritualizate, nişte false descântece făcute de cineva care nu mai crede în forţa magică a formulelor, dar care vrea să ajungă prin ele la o realitate spirituală veche, ameninţată de timp. Ele gravitează în jurul ideii de moarte, şi în expresia foarte personală simţim subiectivitatea încărcată a poetului. Dar el gândeşte în tipare folclorice. Notele intime pier în apele cântecului pentru a reapărea, la sfârşit, într-un simbol ce ne tulbură. Existenţa e o păşire pe un câmp de nisip; vântul şterge urmele, şi cel ce priveşte înapoi descoperă o lume străină şi pustie. Drumul e fără întoarcere, individul se află pe sine, în altă vârstă, un străin:

„Urmele zboară la nori
După cârdele de ciori
Caut unde-am fost şi plec
Şi pe lângă mine trec.
Frică mi-e şi mi-e ruşine
Am să mă lovesc de mine
Ziua, în amiaza mare
Pe câmpul întins de soare
Dar eu trec mereu şi vin
Ca pe lângă om străin.“

Revine în toate poemele imaginea umbrei, a bătrâneţii, a miriştii carbonizate, a nopţii ce acoperă totul, a călătoriei fatale.

O boală ciudată intră în lucruri, apele cresc până la brâu, prispele intră în pământ, gârla *cere om*, casele se surpă, ziua se prăbuşeşte în noapte, o sugestie, într-un cuvânt, fantastică a morţii. Linia despărţitoare dintre lumi dispare:

„Mă salt din oasele toate
Şi calc între ziuă şi noapte
Îmi trec umbra pe lună
Şi-i lasă pe frunte ţărână.
Până la ziua albă
Îmi răsar stelele între barbă şi iarbă."

Cerul năpădit de ierburi s-a mai arătat în poezie, Dumnezeu sădit şi transformat în trunchiuri de salcâm, pentru a ocroti bătrâneţea, mai puţin. Ştefan Bănulescu contopeşte miturile (*Cântec de dimineaţă*) şi introduce în iconografia creştină viziuni păgâne. Dumnezeu zidit în trunchiul salcâmului aminteşte, pe departe, de *Meşterul Manole*.

Nişte fermecătoare poeme fantastice sunt *Cocoşul* şi *Dropia*, primul un simbol al soarelui, cel de al doilea un desen cantemiresc: şarpe cu cap de vultur, cu piept şi sfârcuri de fată, cu plete galbene şi luciri verzi, viclene în ochi. Ca în povestirea cu acelaşi titlu, *Dropia* e duhul amăgitor al câmpului, simbolul, în fapt, al unei lumi pe care timpul a împins-o spre o limită fabuloasă, o lume ce apare şi dispare, învie şi moare, o dată sau de patru ori, ca în *Andrei Mortu*. A cincea oară ea învie în aceste cântece „spuse pe neştiute": în ele intră, în forma lirică cea mai pură, credinţele în strigoi şi vrăji, eresurile, practicile magice, într-un cuvânt, o spiritualitate mitică în marginea căreia Ştefan Bănulescu meditează cu gravitate, fantazând.

Cântecele, intuind materia în elementaritatea ei, au un limbaj neted, purificat de abstracţiuni. Apa, focul (soarele, vara toridă a Bărăganului), pământul, salcia, salcâmul, adică lumea vegetală, sunt elemente primordiale, în care poezia se topeşte, vorba cuiva, până la miracol.

În stilul vechi moralistic, ironic şi reflexiv (stilul *fiziologilor!*) sunt compuse *Scrisorile provinciale* (1976), fixate, estetic, într-un spaţiu indecis: eseul, pseudoreportajul (ficţiunea care îşi caută realitatea!) şi naraţiunea propriu-zisă. Formulă deschisă, mobilă, cu „introduceri ocolite" şi digresiuni interioare care, în loc să lămurească, aproximează obiectul. Tehnică subtilă, dată pe faţă într-un paragraf al cărţii. „Păcatul meu este că nu ştiu să povestesc lucruri exacte, raportate strict la metrul pătrat, nu mă atrage decât partea nevizibilă a lucrurilor întâmplate, şi pe acestea pornesc mereu să le spun pe scurt şi, dacă par banale, vina nu poate fi decât a mea, fiindcă, altfel, eu le-am socotit hotărâtoare, din moment ce mi-au rămas în minte şi continuu să îndrăznesc să le spun altora."

Păcatul impreciziei este însă virtutea acestei literaturi lente, programatic anacronică. „Scuza" faţă de cititor intră în protocol, umilinţa este fereastra prin care pătrunde ironia povestitorului.

Faptul că naratorul este un *provincial* nu cred să aibă vreo însemnătate, nu alta, în orice caz, decât aceea pe care o ştim: convenţia *străinului* care, intrând în alt univers moral şi afectând nepriceperea, barbaria propriilor moravuri, judecă aspru moravurile altora. Provincialul lui Ştefan Bănulescu are şi nu are acest complex (fabricat), el relatează întâmplări din urbea lui şi, cel dintâi, se îndoieşte de realitatea lor: „toate acestea sunt false. Nu s-a întâmplat nimic din toate astea." El creează un personaj (pe sine), o situaţie epică, apoi pune în faţa lor un semn de întrebare. Trăieşte, cu alte vorbe, o criză de identitate, cum sugerează şi două excelente naraţiuni (*Un viscol de altădată* şi *Un alt colonel Chabert*), cele mai importante din volum. O criză a propriei identităţi şi o imposibilitate de stăpânire (identificare) a obiectului literar. Sentiment modern, viziune acut relativistă, ingenios introduse într-un *discurs* vechi ca stil, nou, actual ca problematică. Există două personaje fictive (*naratorul* — cel ce trimite scrisorile, un moralist care face fără să ştie proză, şi *autorul*, — cel ce primeşte epistolele şi le judecă) şi alt rând de personaje care trăiesc în relatările celor dintâi. Distanţa dintre narator şi autor este mică şi neesenţială.

De la un punct ei se identifică în simbolul, dealtfel vizibil, al „pârlitului de nuvelist“ care se ţine de pulpana scriitorilor vechi şi perseverează într-un gen ignorat de contemporani.

Cu această figuraţie, *Scrisorile* vorbesc despre temele curente ale eseisticii actuale: critica literară, gloria artistică, frivolitatea modernă, despre *stilul plâns* şi *stilul confuz*, amestecând viaţa cu literatura. Un profesor cade în transă mistică explicând *teoria capodoperei a dlui Mihail Dragomirescu* şi, relatând cazul, naratorul sugerează posibilitatea unui sublim în ridicol. *Monologul capodoperei* este comparat cu *Monologul lui Hamlet* şi, spirit fin, prozatorul nu îngroaşă prea mult caricatura. În comedia atroce a automatismelor verbale există o notă de inefabil.

Scopul acestor mici eseuri morale este să deseneze o mentalitate şi o psihologie pornind de la o idee generală. Noţiunea de *inefabil* duce, prin explicitare, la un portret moral (abstrasul, himericul provincial), apoi portretul mai este o dată tremurat pentru a sugera inconsistenţa, vidul interior. Teoria identităţii („ideea-Chabert), scoasă din proza lui Balzac, dă naştere la o naraţiune fantastică în stilul lui Mircea Eliade din *La ţigănci* şi *Douăsprezece mii de capete de vite*. Povestirea este anticipată de o discuţie în jurul unui model literar, după care urmează momentul ilustrativ („iată cum a fost“), mai amplu şi mai interesant decât cel dintâi. În *Dropia*, fantasticul reieşea din modificarea (ambiguitatea) perspectivei spaţiale, în *Un alt colonel Chabert* şi *Un viscol de altădată* fantasticul apare în golul ce se deschide între două planuri temporale.

Însă proza fantastică a lui Bănulescu nu trădează spiritul moralist al cărţii, nu renunţă la studiul psihologiei. Tema identificării este dublată de o temă a inconsistenţei morale. Un mărunt slujbaş, obişnuit să facă totul în casă şi să dispară oportun din calea celorlalţi („un om lipsă“), descoperă într-o zi că trăieşte, la propriu, nu numai la figurat, într-o lume necunoscută. Are în buzunar o cheie pe care n-o foloseşte, iar când, din capriciu, încearcă să descuie singur uşa casei sale, constată că cheia nu se potriveşte.

Privind de jos terasa apartamentului, observă un individ necunoscut şi, alături de el, pe doamna Serafis, care murise demult (scenă din literatura de groază!). Plecat în deplasare mai mult timp, are surpriza la întoarcere să descopere că familia lui dispăruse. El însuşi pare tuturor un necunoscut. Harnicul, docilul funcţionar a devenit un mizerabil colonel Chabert şi cel dintâi care se resemnează în noua identitate este chiar el: „(Iertaţi-mă... s-a bâlbâit omul cu cheia universală — nu stă aici colon... nu e aici casa Chabert?", sau cam aşa ceva a întrebat el. Doamna Serafis, revenindu-şi puţin, a răspuns: „Vai, domnule, cât m-aţi speriat! Nu e aici casa... S-au mutat de aproape o lună. Acum locuiesc eu la adresa asta. A venit şi o telegramă, dar"... Chabertul nostru s-a înclinat, „... regret, doamnă, neplăcutul incident", a coborât liniştit scările şi, ajuns în stradă, fără să vrea, şi-a aruncat pentru ultima oară privirile spre fosta lui terasă. Acolo, doamna Serafis potrivea nişte cupe cu flori albe pe bordura grilajului, iar o altă femeie, de la etajul unei clădiri apropiate, a întrebat-o „cine era omul care..." „era"... şi doamna Serafis i-a răspuns celeilalte cine era omul. Iar cealaltă a remarcat fără chef, în timp ce închidea fereastra: „A, el era, care şi-a abandonat familia sau cam aşa ceva. Şi cu el, şi fără el, ai lui... Parcă ar fi mort. Mai bine l-ar da în judecată, să se termine odată cu el".

Prozatorul mai aduce un caz de pierdere a identităţii, dar în alt sens: ascunderea, fuga de propria identitate. Procedeul a fost folosit de alţii într-o serie de povestiri în care scenariul iniţiatic este mai pregnant. Bănulescu îl reia, dându-i alt sens, în *Cartea milionarului*. Dealtfel, câteva personaje, simboluri, întâmplări, referiri la o geografie spirituală specifică (*Insula cailor, Topometristul, Metopolis, Cetatea de lână*, croitorul Polidor din *Omnibuzul lui Bismarck* etc.) reapar în roman.

Scrisorile provinciale anticipează *Cartea milionarului*, făcând trecerea de la proza de tip arhetipal (*Iarna bărbaţilor*) la o proză realist-livrescă. Unele scrieri sunt mai vechi (*Haimanalele Ploieşti — Mizil— Bucureşti, Realitatea în căutarea ficţiunii*) şi în ele vorbeşte direct autorul. Stilul este şi aici ironic, discret. Reportajul

întoarce, în fapt, pe dos relaţia cunoscută dintre tip (personaj) şi prototip. Zacharia Antinescu iese spectaculos, în viziunea lui Bănulescu, din caricatură caragialiană, retorica sa are o notă de inefabil. Meditaţiile de Anul Nou ating, prin patetismul, naivitatea şi grotescul lor total, sublimul. Nu este vorba de obişnuita reabilitare a unei tipologii, ci de privirea din interior a caricaturii, de latura profund omenească a ridicolului. Vanitatea văzută ca o suferinţă, impostura ca o dramatică aventură. Reportajul (reconstituirea) este pe cale să transforme jocul verbal în studiu psihologic: studiul unei psihologii compromise, observarea unei tipologii calomniate.

Dar să ne întoarcem la tema identităţii, văzută în *Scrisori provinciale* din direcţia literaturii. Prozatorul face încă o dată dovada că viaţa imită literatura, lectura poate fi o sursă a ficţiunii epice. Bănulescu se îndepărtează şi aici de scriitorii vechi pentru care relaţia viaţă—artă este, în ordinea citată, sacră. În naraţiunea *Un viscol de altădată* el pleacă de la o metaforă comună pentru a ajunge, printr-o ingenioasă substituire, la o proză aproape iniţiatică. Modelul este tot Mircea Eliade, cu deosebirea că tehnica hierofaniilor este simplificată, iar disonanţa dintre planurile temporale nu mai are în spatele ei o justificare magică. Faptele rămân în zona verosimilului, dar în două registre diferite. Naratorul (personajul povestirii) primeşte *luni, la ora şase fără zece* precis, pe o vreme de viscol cumplit, vizita unui necunoscut care se dă drept fratele său mai mic. Deschidere cunoscută în literatura fantastică: penetraţia unui străin într-un univers normal de viaţă. Prima violentare a normalităţii, prima discordanţă între planurile temporale: „Cum să fii fratele meu mai mic? Fratele meu mai mic abia a ieşit adineauri din odaie, s-a dus să aducă de afară din curte un braţ de lemne, într-adevăr a ieşit cu o şubă ca asta pe umeri, dar tu nu eşti fratele meu mai mic“. „Ba da. Eu sunt fratele tău mai mic, am ieşit din odaia asta pe uşă ca să aduc de afară din curte un braţ de lemne, dar n-am ieşit adineauri cum spui, ci luni după-amiază, când abia începuse viscolul“. „Ei drace — i-am zis — şi acum nu e luni după-amiază!“. „Nu. E vineri în zori — mi-a

răspuns străinul, care încă mi se părea că e străin şi că mi se dă drept frate în mod necuvenit — e vineri în zori — a repetat el — am ieşit într-adevăr luni după-amiază pe uşă, dar în loc să mă duc spre stiva de lemne din curte, auzind în stradă nişte tropote curioase amestecate cu voci de femei şi de bărbaţi, m-am îndreptat spre stradă, m-am luat după tropote, am rătăcit, ce a urmat şi ce a fost e greu şi mi-e ruşine să-ţi spun, în sfârşit, iată-mă din nou acasă, deşi abia am putut veni înapoi, abia azi, vineri în zori."

Scenariul se complică de aici înainte într-un sens previzibil: ieşit din casă sa aducă lemne, naratorul (personajul care reprezintă şi apără ordinea normalităţii) află, la întoarcere, pe *fratele mai mare* în locul *fratelui mai mic*, plecat să caute pe cel dispărut mai multe zile. O nouă substituire şi o răsturnare imperceptibilă a cronologiei reale: de la o ieşire la alta trecuseră, în fapt, câteva zile, timpul începe să-şi schimbe ritmul şi, odată cu el, se schimbă şi relaţiile dintre lucruri. Întrebarea finală: „Şi acum ce zi poate fi?" rămâne fără răspuns. Neştiinţa ocroteşte aici fantasticul.

* * *

Faptul că Ştefan Bănulescu trece de la nuvelă la roman, urmând astfel drumul prozatorilor din generaţia sa, era oarecum previzibil: multe din naraţiunile incluse în volumul *Iarna bărbaţilor* concentrează materia unor romane, şi printre ele sunt chiar câteva (*Masa cu oglinzi*) care lasă impresia unor fragmente dintr-o cronică românească întinsă. Studiul psihologiei provinciale pare a preocupa în chip special pe prozator. Romanul de acum (*Cartea milionarului*, Editura „Eminescu", 1977) face parte dintr-o serie de patru cărţi care, dacă judecăm după prima, intenţionează să fie cronica amplă a unui ţinut imaginar. Ştefan Bănulescu ambiţionează să fie, după exemplul unui cunoscut scriitor american, unicul lui proprietar. Ambiţie veche şi frumoasă, să sperăm că prozatorul va avea energia şi voinţa s-o ducă până la capăt. Scriitorul român proiectează, de regulă, construcţii epice grandioase şi, tot de regulă, le abandonează dintr-o pricină sau alta. Sadoveanu este

singurul, deocamdată, care şi-a scris până la sfârşit opera. Cei mai mulţi s-au mulţumit să publice doar cărţi (fragmente) dintr-o epopee neterminată. *Cartea de la Metopolis*, prima secvenţă, este cronica meticuloasă a unei lumi imaginare şi, indiferent de ceea ce va scrie mai departe autorul, cronica este de o frapantă originalitate. Ea compune o lume mitică, păstrând toate aparenţele realităţii. *Metopolisul* este simbolul unei civilizaţii în asfinţit (*civilizaţia pietrelor*), în vecinătatea şi concurenţa unui alt ţinut mai vital (*Dicomesia*) şi al unei civilizaţii în expansiune (*civilizaţia cailor*). La întâlnirea dintre ele, agonizează un târg mizerabil ce stă pe o comoară neştiută: marmura roşie. Ţinutul imaginar al lui Bănulescu mai cuprinde: *Cetatea de lână, Insula Cailor, Oraşul Mavrocordat* şi, deocamdată prin referinţe indirecte, geografia fabuloasă a *Dicomesiei*. Fiind vorba de un mare fluviu, de bălţi şi de insule populate de cai, de crescători de oi şi de negustori de lână, de comersanţi mărunţi şi de societăţi mixte, de peţitul fetelor prin răpire din fuga cailor şi de alte obiceiuri crude şi colorate, gândul ne duce spre geografia reală a bălţii dunărene. Metopolisul poate fi Călăraşiul sau oricare alt oraş din partea inferioară a fluviului. Faptul nu are, dealtfel, nici o însemnătate. Însemnătate are doar forţa epică a descrierii şi, din acest punct de vedere, Metopolisul lui Bănulescu este un spaţiu real (prin autenticitatea literară) şi ireal, totodată, prin mişcarea înceată a vieţii. Stilul epic contribuie, negreşit, la crearea acestei atmosfere de irealitate în realitate. „O poveste foarte întortocheată“, zice Milionarul (naratorul) despre una din sutele de întâmplări stranii care străbat acest spaţiu crepuscular. Este, voit, stilul romanului: stil leneş, aluziv, ceremonios, într-o cronologie ruptă, *stilul amânării* (am zice). Ştim de la marele Mateiu că o poveste, ca să fie frumoasă, trebuie ocrotită, ocrotindu-i, în primul rând, misterul. În *Cartea milionarului* această tehnică este generalizată. Adevărul despre personajele şi întâmplările din primele pagini îl aflăm abia (şi atunci numai pe jumătate) la sfârşitul romanului. Un exemplu: Iapa-Roşie, o femeie teribilă, venită din Maramureş, negustoreasă

aprigă, cu o istorie obscură în spate. Istoria se lămureşte (şi se nelămureşte) mult mai târziu: comersanta posesivă era, în fapt, din Metopolis, crescuse în aurăria unei alte femei ciudate, Fibula, şi avusese o carieră erotică scandaloasă. Cu simţurile potolite, ea revine la Metopolis şi se dedică, alături de un fost puşcăriaş, Glad, comerţului cu lumânări din seu de oaie. Istoria precede, aici, preistoria personajului.

Tehnică, încă o dată, complicată, cu efectul de a potoli ritmurile povestirii şi de a estompa dramatismul faptelor. Cartea este scrisă, cu toate acestea, la persoana întâi, lucru rar într-un roman a cărui acţiune se petrece într-un timp indeterminat şi într-un ţinut apropiat de mituri. Ea începe prin pătrunderea unui necunoscut (numit mai târziu generalul Glad), însoţit de o roată de car, în muribundul Metopolis. Deschidere neobişnuită pentru un roman ce se pregăteşte, în fapt, să facă nu istoria propriu-zis a necunoscutului individ, ci istoria unui oraş. Ascensiunea socială a lui Glad reprezintă, ca şi aceea a femeii cu care se însoţeşte, Iapa-Roşie, un fir secundar. Însă un fir simbolic, pentru că într-o localitate uitată de istorie şi o lume ce se pregăteşte să moară, pătrund nişte energii tinere, balzaciene. Nu este fără semnificaţie faptul că acelaşi individ cu înfăţişare mizerabilă la începutul cărţii, Glad, acaparează Metopolisul şi-i cercetează, cu înverşunare, măruntaiele pentru a da de firul comorii ascunse. O primă sugestie a cărţii lui Bănulescu: ţinutul acesta îmbătrânit este asaltat de peste tot de energii acaparatoare. Glad, Iapa-Roşie, W.W. Bazacopol, Havaet reprezintă lumea nouă, lumea banului, care se pregăteşte să înghită şi să distrugă o lume veche. Iar atunci când nu reuşeşte (cazul lui Havaet) încearcă să i se substituie.

Extraordinar de fină în *Cartea milionarului* sugestia acestei deposedări! Însă până să ajungem la înţelegerea ei, dăm peste un număr de istorii (întâmplări) reale sau închipuite, care însângeră acest spaţiu mitic. Este greu de detaşat una dintre ele, toate la un loc dau impresia, repet, de lume cu sângele încetinit, lume de

Bizanţ, într-un asfinţit fără glorie. Amănuntul că bogăţia ei se află în subsolul oraşului poate să fie sugestiv. Forţa şi slăbiciunea acestei umanităţi pestriţe, obosite, stau în marea ei vechime, cu alte vorbe: în substratul ei mitic. Pe acesta vor să-l cumpere nişte indivizi de extracţie mai nouă, ca Havaet sau Bazacopol, odată cu acapararea bogăţiilor reale ale subsolului. Există în *Cartea de la Metopolis* o scenă de-a dreptul gogoliană: aceea în care nişte negustori întreprinzători cumpără gospodăriile vechi de pe dealul lui Feisal, cumpărând totodată şi sufletele ce le locuiesc. „Negoţul de ani" este prosper, bătrânele mor repede şi negustorii de lână ajung proprietarii unor aşezări ce ascund bogăţii fabuloase.

În această atmosferă de timp stârvit asupra căruia se reped energii lacome se prefigurează o tipologie de o remarcabilă originalitate. Legea ei este bizareria şi misterul. Viaţa curge dincolo de perdeaua groasă a tainei. Cronica faptelor trece totdeauna prin povestire, iar povestirea modifică şi îndepărtează. Romanul lui Bănulescu se petrece la un timp trecut neîncheiat sau la un viitor al trecutului. Personajul numit *Milionarul*, din pricina imaginaţiei lui febrile, povesteşte ce ştie şi, mai ales, ceea ce aude. Şi nu atât faptele, cât legendele lor. Când, în fine, în naraţiune pătrunde un martor direct al evenimentelor (generalul Marosin), atunci unele fire ale naraţiunii se dezleagă, dar nu în totalitate, pentru că martorul aparţine şi el acestei lumi curioase care se travesteşte mereu prin legendă. Legenda începe cu schimbarea numelor. Nici un individ din Metopolis nu-şi poartă numele propriu. El primeşte o poreclă, şi porecla (zice Milionarul, cronicarul Metopolisului) înnobilează un destin. Ca să se numească generalul Glad, puşcăriaşul din nordul ţării aşteaptă câteva luni şi lucrează ca un disperat, noaptea, la iazurile generalului Marosin, până îşi cumpără un costum vechi de militar. Un copil zănatic trăieşte pe Insula Cailor şi i se atribuie titlul de rege al nenorociţilor (*Constantin Pierdutul I-ul*). Iapa-Roşie este, în intenţia prozatorului, un geniu al femeii analfabete de tip bizantin, adică ascuns, subtil, înşelător.

Oribila poreclă îi vine de la părul roşcat şi de la izbucnirea nebună a simţurilor ei, în tinereţe. Un bizantinolog reputat, Filip Lăscăreanu, devine, în limbajul mitizant al metopolisienilor şi al dicomesienilor, *Teologul, Umilitul*. Banalul Emil Ionescu îşi adaugă singur numele de Havaet, apoi de Lăscăreanu şi, cu intenţii subversive, de Emil Umilitul, voind, astfel, să-şi asume un mare mit.

Toate personajele lui Bănulescu dau impresia că se mişcă în alt timp (timp imaginar) trăind sub o onomastică de împrumut. Mitizarea începe printr-o mistificare. Metopolisienii au origini obscure şi sânge amestecat. Armeanul Aram Telguran, proprietarul unei cafenele pustii, se trage din neamul biblic al lui Ham, cel care iscodeşte sufletele oamenilor. Întâlnind pe tânăra Iapa-Roşie, îşi ridică mâinile spre cer şi zice cu glas profetic: „O, Doamne, ce împărăteasă a venit pe gheaţă în faţa cafenelei nefericitului Aram Telguran, care n-a mai văzut o împărăteasă atât de înaltă şi de sprintenă în viaţa lui de armean, încă dinainte de Christos, de pe timpul lui Seleucos I Înţeleptul. Aburul nărilor ei de căprioară se face zăpadă în jur, aşa cum herminele se nasc din răsuflarea caldă prin ierni a lacurilor armeneşti Van şi Sevan. Mă închin ţie, împărăteasă de purpură, vino spre mine sau îngăduie-mi să cobor eu spre tine, ca să mă simt cum mă înalţ smerindu-mă şi înălţându-mă odată cu tine, să nu-ţi ajung decât la boturile ghetelor tale de soare şi să le sărut umilit, aşa cum sărut pulberea pe care calc de când m-am născut."

Nebunia biblică a lui Aram nu este singulară. În *Cartea de la Metopolis* indivizii au două vieţi, între care cea profundă este mereu ascunsă. Ea este cunoscută doar printr-un şir de istorii fabuloase. Fibula Serafis este proprietara unui atelier de aurărie, după ce a încercat alte meserii, cât se poate de burgheze. Femeia care transformă monedele vechi în banale obiecte decorative este însă o intelectuală subtilă, trecută prin marile universităţi ale Europei. Nepoată a marelui bizantinolog Filip Lăscăreanu-Umilitul, ea exercită, la Metopolis, o profesiune de neînţeles pentru condiţia

ei spirituală: distruge inestimabilele monede, semnele unei vechi civilizaţii. Fibula vrea, altfel zis, să degradeze semnele istoriei, să îndepărteze din preajma ei emblemele. Fibula are, ca femeie, o viaţă secretă teribilă. Ea a iubit pe generalul Marosin (martorul unei lumi ce se stinge), a conceput, apoi, cu un norvegian, şi fructul acestei aventuri se cheamă Iceberga, numită astfel din cauza dispreţului ei faţă de bărbaţi. Aceeaşi Fibula a trăit la Viena în casa unchiului ei, Umilitul, şi unchiul are pentru ea o pasiune constantă. Însă nepoata, prin meseria pe care o exercită, distruge, ridiculizează ştiinţa savantului. De unde vine atâta înverşunare la o femeie, totuşi, cultivată? Romancierul nu spune. Secretul prozei lui Bănulescu este să nu expliciteze actele eroilor. „Aburul de poveste sacră“ pluteşte nu numai deasupra acestei geografii imaginare, scoase doar pe jumătate dintr-o istorie pierdută, ci şi peste faptele interioare ale indivizilor.

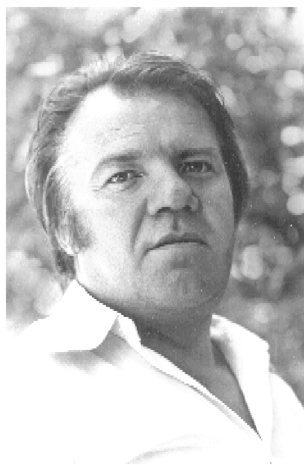
Un caz de mit decăzut şi remitizat sugerează personajul (absent din carte) Filip-Umilitul. Figură simbolică, de învăţat ieşit din spaţiul dicomesian (spaţiul câmpiei eterne) revendicat de mai multe cetăţi. Reîntors la bătrâneţe în câmpia Dicomesiei, unde se născuse, teologul este răpit, sechestrat, iarăşi răpit, până ce i se pierde urma. Metopolisienii, locuitorii din oraşul Mavrocordat, oamenii din câmpie se bat pentru a pune mâna pe acest bătrân neputincios. Lupta este, desigur, simbolică. Metopolisienii, oameni de adunătură, în majoritate străini, vor să-şi însuşească o spiritualitate locală şi să se substituie, astfel, unei civilizaţii mai vechi şi mai viguroase. Formele şi adâncimea acestei bătălii le vom cunoaşte, probabil, în cărţile ulterioare. Încă de pe acum putem însă observa că simpatia prozatorului merge spre oamenii şi miturile câmpiei. Dicomesienii au un cod moral, ei formează „osul ţării“. Când Emil Havaet vrea să ia locul lui Filip-Umilitul, retrăgându-se din afaceri şi trăind ca un învăţat în lumea cărţilor, apare un dicomesian, Ştefan, nepotul adevărat al Teologului, şi destramă legenda pe cale să se formeze: „Ce faceţi aici, nenorociţilor“, strigă

el, nemulţumit că oamenii unei istorii recente vor să pună mâna pe o spiritualitate veche.

Cartea milionarului se organizează, astfel, în subtext într-o parabolă a civilizaţiilor ce se confruntă în această zonă geografică. Faptele narate de ea se prelungesc în mit, existenţa trece în utopie (utopie livrescă), istoria îşi pierde determinările reale. Unele aspecte (cum este acela despre viaţa cailor părăsiţi în insulă şi invazia lor asupra Metopolisului!) sunt pur fantastice şi, povestite în chipul celui mai riguros realism, tulbură şi din această direcţie atmosfera stilistică a cărţii. Stil, încă o dată, încet, elaborat, stil stins, „artificial“ (artistic), frumos, menit să întârzie mişcarea epică şi să împingă faptele în acel inexistent viitor al trecutului. Celui ce acceptă acest limbaj epic, experienţa lui Ştefan Bănulescu îi pare esenţială; el a scris un roman puternic, un roman mitic, de o remarcabilă originalitate.

CUPRINS

Fănuş NEAGU



REALISMUL ARTISTIC

Faţă de o parte a prozei noastre ameninţate de golirea arterelor ei de sânge epic, literatura lui Fănuş Neagu (n. 1932) vitală, dominată de fapte şi cu toate simţurile la pândă — reprezintă corectivul necesar, revanşa pilduitoare. Ea ne dă o imagine a vitalităţii individului şi sugerează freamătul existenţei comune, când alţii, trăgând totul în recipientele unei eseistici inteligente, dar incolore, oferă doar schemele ei generale şi inerte. Nu ştim cât poate să atârne acest fapt în balanţa altor critici. Pentru noi, el e semnul unui instinct artistic superior, pentru că proza fără epic şi poezia fără lirism sunt nişte formule goale. Fănuş Neagu scrie o proză a faptelor, cultivă elementul senzaţional şi nu se teme de

greaua învinuire de a înfăţişa viaţa unor destine elementare. E, deci, în linia unei tradiţii pe care unii o socotesc, azi, compromisă prin lipsa de idei. Însă, cum am spus şi în alt loc, spiritualitatea nu e a obiectului observat, ci a scriitorului. Peste faptele cele mai moderne şi mai înalt spirituale, ca dramele unui filozof de profesie, poate să cadă gândirea cea mai conservatoare şi mai lipsită de inteligenţă creatoare, în timp ce un prozator ce observă gesturile tipice ale unui individ fără vocaţie metafizică deduce din ele o idee mai generală despre condiţia omenească, poate să fie, adică, mai aproape de lumea spiritului şi de filozofie decât cel dinainte.

Spunem aceasta întrucât sunt mulţi care cred, ca altădată despre Sadoveanu, că Fănuş Neagu are talent, dar n-are concepţie estetică, e un excelent narator, dar literatura lui nu trece peste un anumit prag de spiritualitate. Spiritualitatea trebuie s-o căutăm însă în straturile şi substraturile cărţii, în puterea ei de a da sentimentul vieţii universale. Cine spune că Holban e mai profund în cărţile lui despre intelectuali decât Sadoveanu, iar Rebreanu mai puţin filozof, ca artist, decât Hortensia Papadat-Bengescu gândeşte superficial, pentru că, încă o dată, ceea ce intră în discuţie e adevărul operei, puterea ei de a lumina abisurile existenţei umane. *Adevărul psihologic* e altceva decât adevărul dedus pe calea speculaţiei şi, fără să excludă pe cel din urmă, forţa spirituală a unei opere se judecă mai ales după primul. Pe scurt, spiritualitatea fără talentul de a citi în oglinzile vieţii interioare e un nonsens în artă, iar acolo unde există un mare talent e cu neputinţă să nu fie, într-un fel caracteristic, şi o spiritualitate ascunsă în zidurile operei.

Alt fapt paradoxal este confuzia ce se menţine în jurul speciilor literare. Critica literară exaltă o dată schiţa, altă dată romanul, ca şi când s-ar putea concepe o ierarhie a genurilor. Cu zece ani în urmă se cultiva *genul scurt*, astăzi se face elogiul nediferenţiat al romanului, cu sentimentul că cine n-a scris măcar un roman nu poate fi un prozator serios. Îndată ce un nuvelist trece la roman, opera lui dinainte intră în umbră, indiferent de calitatea ei estetică.

Nu e nici o justificare pentru aceste discriminări, totuşi mulţi pun romanul, bun sau rău, înaintea nuvelei, şi poemul, totdeauna, înaintea sonetului. Istoria unei literaturi mari reţine, cu toate acestea, numele unui autor ce a scris un unic sonet şi ignoră atâtea dovezi de fidelitate faţă de poemul cosmogonic.

Evoluţia spre roman e un fenomen indiscutabil pozitiv într-o literatură şi, fiind vorba de literatura noastră, nu e un secret că numărul romancierilor cu adevărat serioşi e încă restrâns. Apar multe cărţi voluminoase, dar prea puţine romane: opere de sinteză epică, de analiză şi construcţie superioară. A stimula interesul pentru ele e, se înţelege, o necesitate. A face însă aceasta în detrimentul nuvelisticii, de pildă, e o prejudecată pe care numai culturile neconsolidate, cu teama de a nu fi sincronice, o cultivă.

Succesul romanului *Îngerul a strigat* a împiedicat să se mai vorbească de nuvelistica superioară a lui Fănuş Neagu. O culegere selectivă — *Cantonul părăsit* (1964) — a trecut aproape neobservată, deşi critica avea acum prilejul să urmărească de la un punct estetic mai înalt evoluţia unui prozator talentat. *Dincolo de nisipuri, Acasă* sunt, nu e nici o îndoială, nuvele antologice, fixând două planuri între care talentul excepţional al lui Fănuş Neagu oscilează în chip deliberat. Cea dintâi e o naraţiune aproape fantastică, povestea, pe scurt, a unui miraj într-un cadru de viaţă debordantă. Cea de a doua e o proză de observaţie exactă, inconformistă, cu un sentiment mai înalt al tragicului. Între aceste formule evoluează prozatorul — prea terorizat de real pentru a deveni un fantastic pur şi cu un simţ prea puternic al fabulosului, miticului pentru a fi un prozator rece şi *indiferent*. A judeca, de aceea, naraţiunile sale ca nişte basme moderne nu e de recomandat, a ignora, în analiză, partea lor de mister, aburul fantastic în care sunt învăluite conflictele cele mai dure arată, tot aşa, o lipsă de intuiţie exactă a obiectului.

S-a spus apoi despre prozator că este un colorist şi un poet al senzaţionalului. În nuvelele mai noi (*Vară buimacă*, 1967) Fănuş Neagu e, mai ales, un observator al conflictelor sociale. Nuvela

Acasă este elocventă în acest sens. Nimic senzaţional nu se petrece aici, povestirea arată stăpânire şi o voinţă programatică de „ariditate“. O bătrână se întoarce, însoţită de un nepot, în satul de unde fusese alungată. Ea are sentimentul morţii apropiate şi vrea să-şi afle sfârşitul în casa unde născuse nouă copii şi-i murise bărbatul. Dar casa e transformată, acum, într-o instituţie publică, şi primarul Pavel Odangiu e intolerant:

„— Am venit să mor, Pavele. Tu eşti primarul, du-te şi lasă-mă cu Eremia, vreau să mor în odaia mea. Ăla e scaunul meu, l-am învelit cu material de la Brăila. Cumpăra un turc să-şi facă fes şi-am luat şi eu patru coţi. Era înflorat.

— Ce-mi pasă mie de poveştile voastre?! Aici e Sfatul Popular, discutăm treburile comunei.

— Trebuie să mă laşi, ceru bătrâna. Un sfert de ceas, şi gata. În odaia asta, tu ştii bine, am născut nouă copii. Unde-i lada aia de fier era patul. Acolo au zăcut şi mi s-au stins patru băieţi. Tot acolo mi-a murit şi omu. Îţi împrumuta plugul, primăvara.

— Ascultă, strigă Odangiu la Eremia, scoate-o de-aici!

— Nu, zise bătrâna, nu mai e timp.“

Bătrâna moare, cum promisese, şi primarul loveşte cu pumnii pe nepot, vinovat — nu se ştie de ce—de această întâmplare. Sunt şi alte detalii ce sugerează o dramă umană mai generală. Soţia şefului de gară se plânge că şi-a irosit tinereţea prin satele obscure ale Bărăganului, un şofer infirm şi mitoman povesteşte cu cinism cum îngraşă anual patru-cinci porci cu mâncarea de la pomana morţilor pe care îi cară cu camionul gospodăriei colective. El refuză să intre în sat cu cei doi pasageri primejdioşi: bătrâna şi nepotul, „duşmanii de clasă“, îndepărtaţi din vechile lor gospodării. Prozatorul nu dă alte amănunte asupra conflictului de care, se vede bine, e obsedat. Faptele dau un sentiment de existenţă tragică în ordine socială, speculat într-un sens mai înalt omenesc. O bătrână ţărancă ce vine să moară în satul de unde plecase fără voia ei spune mai mult despre drama unei categorii de oameni decât 100 de nedreptăţi înfăţişate, cu mânie, într-o naraţiune sociologică amplă.

Senzaţională, în înţelesul bun al cuvântului, e *Luna, ca o limbă de câine*, povestea — relatată cinematografic — a unor copii devoraţi de nişte câini înfometaţi. Sugestia demenţei colective e remarcabilă. Aceeaşi ambiguitate e reluată, mai documentat, în *Doi saci de poştă*, în acel stil de realism atroce şi fabulos discret, propriu lui Fănuş Neagu. Naraţiunea pare mai degrabă o parabolă — a înstrăinării, a întoarcerii la existenţa primară? — dar orice încercare de a interpreta în acest chip datele povestirii e contrazisă de insistenţa realistă a autorului. Jucu, Maud, Ezaru, isterizate de dragoste, trăiesc în mijlocul unei naturi fabuloase. Într-un lan de grâu apar într-o noapte opt fete goale, doi băieţi ies din pădure şi dispar fără urmă, ierburile sunt în febră, o senzualitate ciudată cuprinde totul în aceste locuri între ape, unde trăiesc, departe de civilizaţie, nişte indivizi neobişnuiţi, pândiţi de primejdia necunoscutului. Iubire, moarte, timp, natura misterioasă, prolifică, sunt *motivele* acestor povestiri moderne, în care fantasticul e privit totdeauna cu un ochi necruţător de realist şi, invers, observaţia morală e neîncetat împinsă spre fabulos şi senzaţional.

Uneori aceste planuri nu se întrepătrund decât, aparent, la suprafaţa naraţiunii. *Vară buimacă*, de pildă, dezvoltă metoda dialogurilor paralele ca într-o veritabilă piesă absurdă. Baba Anica, George, Mihai Droc gândesc fiecare la altceva şi replica unui personaj se izbeşte de zidul de neînţelegere al celuilalt. Bătrâna se gândeşte la moarte, George, copilul, la puterile miraculoase ale bătrânei, Mihai Droc la drama pe care o trăieşte. E, zice prozatorul undeva, o „împărţire a timpului“, o, adică, imposibilitate de a comunica într-o lume în care fabulosul şi tragicul au devenit cei doi poli ai existenţei: „Înainte de-a se crăpa de ziuă, eu plec s-aduc caii grâului. Pe sub pogoanele unde trec caii grâului, spicul se umflă cât coada vulpii. Plec şi vin cu ei pe sub pământ, şi ei or să necheze sălbatic. Caii grâului, George, au trup de grâu, picioare de grâu, cap de grâu. Tu singur o să-i auzi. „Di, caii grâului!“ o să strig eu, şi o să fiu într-o căruţă cu roţi de floarea-

soarelui, spiţe din cotolani de porumb, coşul — din viţă-de-vie împletită, şi faraoancele — patru creste de pepene. Să mă aştepţi şi să viu. Tat-tu şi mă-ta or să spună că am murit, dar numai tu o să ştii unde m-am dus.

— Închide ochii, zise George, vreau să mă joc niţel cu fulgerele pe care le am în palmă şi o să te frig."

Fănuş Neagu se arată a fi şi un bun cazuist moral în *Iarba vânătă*, sugestia unei ratări mediocre, fără sentimentul, purificator, al tragicului. Aici şi în celelalte fragmente epice se vede capacitatea de expresie a prozatorului, forţa de seducţie a limbajului său, de care au vorbit şi alţi comentatori. Dar trebuie făcută o precizare. Nu e vorba numai de faptul că Fănuş Neagu scrie, cum se spune, *bine*, adică frumos, cu o frază muzicală şi colorată, prozatorul realizează mai mult decât atât: el creează un *limbaj* al lui, aproape misterios, fără de care *conflictele* naraţiunii nu se pot înţelege. Dacă traducem faptele într-un limbaj comun de analiză, farmecul dispare, înţelesurile naraţiunii se întunecă. Proza a devenit, într-un cuvânt, prizoniera limbajului ei inefabil.

* * *

Îngerul a strigat (1968) este o naraţiune încântătoare, remarcabilă prin puterea de a fixa destinul unei lumi ce trăieşte o dislocare din tiparele ancestrale, foarte aproape, în cartea lui Fănuş Neagu, de mituri. Este, înainte de orice, povestea unor „strămutaţi", duşi încolo şi încoace de apele evenimentelor. Războiul desăvârşeşte ceea ce factori sociali mai modeşti începuseră, iar evenimentele ulterioare vor arunca aceşti indivizi, funciar inconformişti, în vârtejuri şi mai mari. Reţinem, în acest caz, un prim merit al romanului, acela de a prezenta drama unei colectivităţi, şi trebuie spus că despre ea Fănuş Neagu dă judecăţi profunde şi curajoase.

Dar *Îngerul a strigat* e mai mult decât o bună pictură socială: e o încercare de a pune în simboluri tragedia unei lumi ce trăieşte în marginile unei primitivităţi fabuloase. Toţi cei care au scris despre carte au remarcat filiaţiile ei cu literatura muntenească,

citând un număr apreciabil de prozatori, de la Caragiale la C. Sandu-Aldea, spre disperarea şi, probabil, iritarea autorului. Într-un loc (în carte) el însuşi aminteşte de Panait Istrati, iar în altă parte (într-un interviu), privind în urmă şi socotind progresul realizat de literatura sa, vorbeşte de o viziune nouă asupra lumii dunărene. Nu e, fireşte, numai o *viziune* inedită sau nu aceasta cade, mai întâi, sub ochi. Cu adevărat superior în proza lui Fănuş Neagu e simţul extraordinar al concretului, capacitatea, altfel spus, de a da iluzia vieţii şi de a crea destine memorabile prin înregistrarea exactă şi rapidă a gesturilor tipice. Mai este încă ceva: însuşirea de a concentra într-o povestire o psihologie şi, cum şi autorul şi personajele sale au o mare plăcere de a nara, pe pânza romanului se fixează mai multe rânduri de figuri pitoreşti, unele de neuitat.

Aceasta e, în fond, formula cărţii: o adiţiune de episoade, de *poveşti*, puse sub semnul unui simbol tragic. Fiecare personaj din *Îngerul a strigat* are o poveste a lui şi pe aceasta o spune prozatorul sau alt personaj, întrerupând, dacă e cazul, o altă *poveste*, pentru ca, odată paranteza închisă, totul să reintre în albia naraţiunii iniţiale. Cartea e străbătută de asemenea pârtii ce se interferează, se unesc şi se despart la tot pasul, spre încântarea cititorului însetat de epic. Personajele devin, în proza lui Fănuş Neagu, şi actori şi spectatori. Vasile Predescu îşi *spune* povestea lui, dar nu termină bine ce are de zis pentru a face loc altei întâmplări, nu mai puţin senzaţională decât prima, având, acum, ca erou pe colonelul Grigorescu. Che Andrei are în roman rolul de a nara întâmplări neobişnuite şi de a medita, sceptic, la ele. A fantaza a devenit un mod de existenţă.

De spunem însă numai atât, nedreptăţim, indiscutabil, proza lui Fănuş Neagu, foarte modernă prin limbajul, ritmul iute şi acuitatea senzaţiilor. Ea îşi depăşeşte formula şi altfel, prin proiecţia faptului în mit, prin trecerea, fără protocol, dincolo de liziera verosimilului. Nae Caramet, strămutat din Plătărăşti în Dobrogea, vede într-o noapte cum ies la suprafaţa apei corăbii cu morţi ce aruncă la mal lucruri scumpe pentru a ispiti pe localnici. Pe Pavel

Berechet îl strigă noaptea peştii, iar Gică Dună are noroc în viaţă pentru că a sărutat o mână de mort. Procedeul e acela al lui Galaction din *În pădurea Cotoşmani* şi *Moara lui Călifar,* însă ce e acolo fantezie şi superstiţie e, aici, un mod de a privi Universul, un chip de inserţie a fabulosului în viaţa de toate zilele. Chiar şi pe aceste câmpii imaginare, naraţiunea îşi păstrează ritmul şi tonul, şi acest fapt e remarcabil, deoarece şterge orice urmă de artificiu.

Sunt, apoi, în *Îngerul a strigat*, felurite datini păgâne, prezentate în modul dinainte, fără ostentaţia prozatorilor etnografi. Prinderea şi aducerea porcilor din baltă se desfăşoară, de pildă, după un ritual. Ca să nu intre boleşniţa în casă, ţăranii ard o cruce, de Bobotează şi de Paşti oamenii îşi iartă unii altora păcatele. Ca să oprească valurile de nisip, Nae Caramet invocă pe Satan, cu aceste vorbe de groază:

„ Satan, împăratule negru [...]; fii stăpânu lor, după cum eşti stăpânu meu. Plăteşte-le cu avere şi te vor sluji pe pământ. Dă-le avere şi ei îşi vor spăla picioarele, în fiecare seară, într-un lighean cu gândaci."

E, fireşte, multă ironie în aceste propoziţii spuse pentru a înfricoşa sufletele slabe de felul lui Magaie, dar e şi o mare plăcere pentru formulele oraculare.

Mitul răzbate de la un punct, în cartea lui Fănuş Neagu, în alt fel de tărâmuri, unde gesturile acestor indivizi năzdrăvani, violenţi şi sarcastici, lasă umbre tragice. Romanul se deschide şi se închide cu moartea tatălui şi a fiului, îngerul negru, prevestitor, strigă de trei ori şi în două rânduri el anunţă un sfârşit. Înţelegem şi din alte detalii că *Îngerul a strigat* ascunde, dincolo de perdelele de fum ale legendei, o veritabilă tragedie omenească, şi aceasta e pieirea lumii fabuloase de dinainte, atinsă de vraja unui blestem. Fatalitatea ia, în cazul ţăranilor din Plătărăşti, chipul, mai întâi al şiretului Doancă, administratorul prinţului Şuţu (Buric). Acesta, pentru a construi un aeroport, deposedează de pământ 13 familii şi le expediază dincolo de Dunăre, în Dobrogea, într-un fel de pământ al făgăduinţei. Oamenii fac planuri, mirajul pământului

îi stăpâneşte, orice încercare de a le trezi neîncrederea e inutilă. Cel dintâi atins de aripa îngerului negru — spre a vorbi în limbajul cărţii — e Nicolae Mohreanu, iar ultimul, fiul lui, Ion. Ca şi tatăl său, el moare dintr-o eroare, încheind, astfel, ciclul fatalităţii oarbe. Sunt şi alte semne ce dau impresia, la lectură, de proză iniţiatică în genul misterioasei *Crengi de aur* a lui Sadoveanu. Cum nu avem însuşiri şi, până acum, nici plăcerea de a face simbologie, ne limităm a semnala preferinţa lui Fănuş Neagu pentru simetrii şi numere cu valori (cine poate şti?) divinatorii. Îngerul strigă de *trei ori* în cartea lui, iar hoţii ce îşi încearcă norocul, de Bobotează, sunt în număr de 33; evenimentele ce zguduie, la început, lumea bălţilor, sunt tot aşa, *trei* („în primăvara aia, trei evenimente mai de seamă s-au petrecut în câmpia Brăilei!"...); oamenii lui Iulea Fălcosu săvârşesc *trei* spargeri, familiile *strămutaţilor* nu depăşesc numărul, s-a văzut, de *13*, iar de scădem pe Nicolae Mohreanu, mort chiar la începutul acestei migraţiuni, numărul ţăranilor în drum spre pământurile Dobrogei rămâne *39*. Ion Mohreanu moare, în fine, la vârsta de *30* de ani etc. Ne amuzăm, fireşte, şi autorul şi noi, de aceste coincidenţe, fără a crede că e la mijloc o mistică a cifrei trei.

Terenul tare al cărţii e altul şi principiul ce îl domină e, nici vorbă, profund laic. Fănuş Neagu e un spirit pătrunzător, dintr-o biografie banală el creează un destin. Calitate foarte rară, numai prozatorii cu adevărat excepţionali citesc în palma unui individ comun linia unui destin ce iese din serie. În *Îngerul a strigat* e, mai întâi, Che Andrei, personajul notabil al cărţii. Omul cu bentiţă neagră trasă peste scorbura goală a ochiului e un individ cu imaginaţia fierbinte, sceptic, totodată, şi şiret cu înţelepciune. El e un tip nastratinesc (formula s-a mai folosit), cu o judecată sănătoasă, căci, zice el, „omu e dator să fie om, iar boul sa aibă coarne". Altă convingere a lui e că nimeni nu învaţă din experienţa altora şi că soarta rea a individului e de a lua totul de la capăt. În limbajul lui aforistic, această înţelepciune bătrânească e tradusă în chipul

ce urmează: „Fiecare nătărău, domnule, vrea să-l răstignească el, cu mâinile lui, pe Isus Cristos, ca să se convingă că Isus a trecut prin lume cu adevărat". Să mai transcriem şi această remarcă, bună de pus sub ochii firilor sentimentale: „Că-n primul an densurătoare, omu n-are pereche de tâmpit pe lume".

Spirit malign, Che Andrei ia totul în râs şi, cum spune despre el alt personaj, „în viaţa lui n-a zis o vorbă de bine despre cineva". Darul lui este: a trăi cârtind şi „a vedea viaţa cum e". Un om lucid, cu scaun la cap, într-o lume năzdrăvană ce vede corăbii cu morţi ieşiţi din adâncurile apei şi oameni de lemn plutind pe valuri. Dar Che Andrei nu rămâne totdeauna aşa: fantezia lui trece frontiera de care vorbeam, şi, dintr-un sceptic inteligent, el devine un născocitor productiv. Povestea corăbiilor cu morţi la cârmă o relatează chiar el, într-o clipă în care imaginaţia o ia înaintea raţiunii. Tânăr, fusese prizonier în Anatolia şi acolo ştersese de praf în fiecare zi 2 123 de căpăţâni, la un muzeu. Când castelul prinţului Şuţu e devastat, Che Andrei se urcă pe un divan cu rotile şi pune pe administratorul Doancă şi câteva slujnice să-l tragă. Intenţia lui e de a se căpătui, dar, spre a-şi respecta destinul de înţelept rătăcitor şi sărac, rămâne o haimana bătrână, simpatică şi clevetitoare. Bea, se înţelege, haiduceşte şi manifestă, uneori, gusturi exotice, cum ar fi acela de a culege via cu ţigănci tinere. Che Andrei este, cu un cuvânt, oglinda acestei lumi cuprinse de o febră ciudată, dar când această oglindă se întoarce spre sine, lucrurile apar, atunci, deformate şi fantastice.

Reţinem, apoi, din această scriere ce nu are propriu-zis un personaj central (personajul ce domină cartea e lumea din câmpia Brăilei, cu reliefurile şi spiritualitatea ei inimitabile), figura lui Gică Dună, un veritabil Mitică de câmpie. El ţine două neveste şi, după o oarecare vreme, aduce în casă şi pe a treia, păstorind în chip justiţiar peste toate:

„Eu, vere Ionică, legal sunt însurat numa cu Anica, Maria a fost lucrătoare cu ziua în grădina mea de zarzavat, că am grădină

la fel de întinsă ca 3 artilerie Franţa, ne-am iubit şi am adus-o în casă. Drept, nu? La început, Anica, rău, că pleacă, că-şi face seama, ocăra, înjura. Burta pe duşumele şi dă-i bătaie. Şi dă-i şi ăleilalte. Greşea una, le băteam pe-amândouă. Egal. Anicuţa a prins de veste că dacă dau în una, dau şi în ailaltă. Şi-a început să strice, să fărâme, să ologească o vită, totu ca să le iau de păr. Vezi, socotea ea, îndur eu, dar mă răcoresc din partea care mă arde, că Gică pune toroipanu şi pe Maria. Pân-am prins fasoanele. Acum nu mai e nici un fel de râcă. S-a liniştit treaba. Ei, da' nu mai vin odată?“

Ion Mohreanu e mai palid, esteticeşte, rolul lui în roman fiind mai ales acela de a înfăţişa pe alţii. De destinul lui prozatorul leagă, totuşi, oarecare semnificaţie, căci îl întâlnim în toate momentele cheie ale evocării. El e acela ce ascultă strigările îngerului, iar la cea de a treia, spre a-şi împlini soarta, moare vestind *naşterea*. Capitolul ce narează *strigarea* din urmă e de un realism atroce, cu o precizie în detalii şi o artă a sugestiei ce depăşesc tot ce s-a scris la noi pe această temă. Confesiunea e, aici, fragmentată şi bănuim că prozatorul nu spune tot ce ştie, lăsând cititorul să reconstituie, singur, din mozaicul amănuntelor, dramele altor strămutaţi. Ion Mohreanu trece şi... prin acest (al treilea!) cerc al suferinţei şi moare împuşcat, pe nedrept, sub suspiciunea de trădare. Cercul destinului se închide, astfel, peste o lume a patimei şi violenţei, a fanteziei şi suferinţei.

* * *

Naraţiunea *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* (1976), scrisă în stilul plin de cruzime şi suavitate al *Crailor de Curtea Veche*, a avut de la început admiratori şi detractori deopotrivă de înverşunaţi. Cei care o contestă văd în ea o apologie a viciului, o risipă inutilă de talent în descrierea unor fapte care jignesc simţul nostru moral, cum ar fi beţia şi parazitismul. Exemplul lui Dostoievski sau Mateiu Caragiale, observatori şi, într-o oarecare măsură, poeţi ai naturilor degradate, nu tulbură pe cei care judecă o proză, în fond, fantastică, aburoasă, după criteriile romanului de observaţie realistă.

Admiratorii preţuiesc în schimb poezia limbajului, simţul metaforic, puterea lui Fănuş Neagu de a sugera o atmosferă în care sublimul trăieşte laolaltă cu trivialul. Concluzia ce se poate trage văzând această oscilare a opiniilor critice este că o naraţiune trebuie judecată prin ceea ce este, nu prin ceea ce am voi noi să fie. Privită din unghiul romanului balzacian, proza lui Poe sau Hoffmann reprezintă o colecţie de absurdităţi. Prozatori moderni ca Georges Bataille sau Céline, raportaţi la schema romanului clasic, pot părea spiritelor pioase nişte autori pornografi. Ei sunt însă observatori inclemenţi ai individului sub limita normalităţii. Dostoievski studiază condiţia omului în zona patologicului şi literatura lui este, într-un anumit sens, mai morală şi mai virilă decât literatura care evită sistematic formele insalubre ale vieţii. Păcatul, dezonoarea sunt oglinzile impure ale omenescului. Confruntat cu aceste zone joase ale existenţei, individul se dizolvă sau se întăreşte ca oţelurile fine prin contactul cu o substanţă ostilă.

Romanul lui Fănuş Neagu nu este atât de complicat şi nu trebuie o desfăşurare prea mare de argumente pentru a dovedi că el trebuie privit ca o proză de atmosferă fantastică (Al. Piru îl numeşte în chip just în *Ramuri* „un poem matein"), cu o limbă şi o putere de invenţie formală excepţionale. Stilul înflorat, ingenios metaforic din *Cronici carnavaleşti* trece într-o naraţiune de 200 de pagini care, în multe privinţe, seamănă cu un colaj de desene suprarealiste. O femeie tânără înalţă deasupra casei cinci zmeie pe care a desenat o icoană, un cal-de-mare, un cap de zimbru, un şoarece stând în faţa aparatului de fotografiat şi propriul chip din profil; un fotbalist prinde o capră şi suge cu lăcomie din ugerul ei strigând, biblic, „mamă, eu sunt iedul tău"; o bătrână împleteşte nişte săculeţe şi strânge în ele furnici, pe care apoi le vinde unui cântăreţ gelos; cântăreţul trage cu puşca într-o cruce pentru că „ea a vegheat destrăbălarea"; în altă împrejurare el se iubeşte cu o fată pe acoperişul unei colibe între şirurile de peşte pus la uscat; în plină criză erotică înfige braţul unei cruci în tortul pregătit pentru sărbătorirea adversarului său şi dă drumul furnicilor în

purcelul fript; femeia culpabilă intră cu picioarele în tort, şi cântăreţul, într-o criză acum de umilinţă creştinească, plânge şi adună cu limba bucăţelele de tort de pe vârful pantofilor etc.

Astfel de schiţe poetice absurde sunt rodul unei fantezii care cu un ochi priveşte necruţător obiectul, iar cu altul îl răstoarnă şi-l deformează. Faptele pornesc dintr-un plan al realităţii şi deodată o imagine le scoate din evoluţia lor normală şi, părăsind orice determinare, coerentă realistă, intră într-o zonă a oniricului. Procedeul este frecvent în proza modernă, în romanul sud-american de pildă, unde asemenea deplasări imprevizibile de perspectivă sunt frecvente. La Fănuş Neagu instrumentul care tulbură simetriile realului este *imaginea* rară, incisivă, crescută ca un dinte ameninţător în mijlocul unei fraze normal prozaice. Posibilităţile autorului în acest domeniu sunt practic nelimitate, în mâna lui orice devine simbol, lucrurile cele mai îndepărtate se unesc într-o metaforă nouă, dezechilibrantă. Luna poate fi comparată cu o foaie de varză, cu urechea lui Van Gogh sau cu o dropie încărcată cu ouă. Poezia începe printr-o contestare a poeziei, lirismul într-o epică de acest tip este expresia unei subiectivităţi agresive. Prozatorul se înscrie, din acest punct de vedere, într-o tradiţie de pamfletari lirici, sublimi în negaţie, cârtitori, „spurcaţi" în exprimarea poeziei vieţii. Arghezi a creat prin publicistica sa un stil care a făcut şcoală. Tehnica lui este îngroşarea până la absurd a caricaturii, persistenţa în enormitate, un realism, pe scurt, metodic pus în slujba unei fantezii negre. Sub această latură formală, epica lui Fănuş Neagu este mai apropiată de stilul din *Tablete din ţara de Kutty* decât de stilul baroc, îngheţat, din *Craii de Curtea Veche*, modelul mărturisit al *Frumoşilor nebuni ai marilor oraşe*. Îl desparte totuşi de Arghezi gustul pentru oralitate, gesticulaţia liberă, muntenească. Personajele sale vorbesc mult şi au darul limbajului oracular. Ca şi *Craii* lui Mateiu Caragiale, ele se întâmpină ceremonios (o solemnitate a batjocurii), heliadesc: „Sărutare, lemne triste ce galben-verde-nnegriţi" sau „sănătate şi sânge rău în coada capitalismului". Strigătul lor de luptă este „Evohe", modul lor de

adresare este injuria colorată. Naratorul şi personajele arată aceeaşi imaginaţie delirantă („eşti foarte frumoasă. Sunt convins că te hrăneşti cu îngeri şi cu paraşute“) şi un spirit de o inteligenţă rea, prolifică: „femeile au suflet de dezertor“, „sărac lipit paharului“, „şi bube coapte pe farfurii de porţelan“, „când îl vezi pe Dumnezeu [...] roagă-l din partea mea s-arunce un altar de carne pe tine“ etc. Nu poate fi vorba într-o proză de acest fel de *caractere,* de *analiză*, de o desfăşurare revelatoare de situaţii coerente. Compoziţia este fragmentară, cu alternanţe de planuri temporale şi incidenţe lirice la tot pasul.

Naraţiunea (subintitulată: „Fals tratat despre iubire“) are în centrul ei trei (pe alocuri patru-cinci) crai de lume nouă, nişte indivizi zănatici care rătăcesc într-un Bucureşti hibernal cu cârciumi pitoreşti şi femei teribile. Prozatorul îi numeşte „frumoşii nebuni“, nebunia lor însemnând a trăi „primejdios“, dar „adevărat“, a se hrăni cu himere. Un cântăreţ de muzică uşoară, Radu Zăvoianu, un fotbalist, Ed Vardara, şi un scriitor, Raminţki, care este şi ideologul grupului, duc o viaţă lacomă şi absurdă, sub puterea unui sentiment de furie şi de frică. *Desfrâul*, spune unul dintre ei, „e un galop prin faţa tribunei unde prezidează Moartea“. Deocamdată, existenţa oferă alte aspecte, mai încurajatoare, şi *Craii* nu le ignoră. Ei bat cârciumile, vorbesc din plăcerea de a vorbi şi sunt în stare să-şi dea viaţa pentru o replică. Voluptatea de a tachina a eroilor lui I.L. Caragiale ia aici forme aspre. *Nebunii* lui Fănuş Neagu au vocaţia formulelor memorabile şi în situaţiile cele mai triste ei se salvează printr-un paradox. Formulele închid mici desene fantastice, arată, în orice caz, o imaginaţie demnă de Orient. Ele înnobilează păcatul şi batjocoresc (dintr-un complex de sentimentalitate) virtuţile pe punctul de a se sacraliza. „Toate drumurile sunt unse cu supărări [...] numai ăla spre cârciumă e măturat de îngeri“; „lângă tine şi lumina face viermi“ etc.

Radu Zăvoianu are 30 de ani şi „ochi de soldat într-o garnizoană arabă“, detaliu menit să sugereze o forţă obscură de atracţie. Toate portretele sunt făcute în acest chip. Ed Vardara e crăcănat

şi blond, „flegmatic şi indeşirabil“, Tudor Fluture, administrator la staţiunea G., are un cap care seamănă „cu un cap de câine muşcat în ceafă de alt câine“. Delia, o Raşelica în mini-jupă, arată ca „o funie lungă pe care cineva a înşirat o mulţime de greieri descreieraţi“. Funia de greieri este aprigă şi, ca modelul ei, pe unde trece, lasă în urmă un şir de cadavre. Simţurile ei devoratoare intimidează şi pe Dumnezeu, invocat în împrejurările cele mai adânc profane de aceşti destrăbălaţi cu simţul umorului. „Eu nu-s nici verde nici albastră, declară femeia. Dar când îmi înfig ochii în cineva, Dumnezeu închide stingherit poarta casei, trage obloanele la fereastră şi scoală câinii“... *Nebunii frumoşi* merg „la maslu“ la bodega numită „La Maria Viscolita“, pe litoral la hanul „Lanterna piratului“, la Pustnicul sau în Balta Brăilei, unde Raminţki are cunoştinţe în mediile interlope. Faptele sunt, în continuare, violente şi colorate. La staţiunea G., *nebunii* participă la o vânătoare de câini. Nişte copii prind insecte şi, legându-le cu aţe, fac din ele umbrele sfârâitoare cu care se plimbă, fuduli, prin centrul oraşului Brăila. Raminţki, învăţător înzestrat cu darul vorbirii, ţine cuvântări la înmormântări contra vin una vadră. Pus să pregătească o şedinţă de doliu (la moartea unui personaj istoric), el se roagă de copii să se înduioşeze, îi ameninţă, le dă câte o palmă, inutil, efectul este pe dos: copiii se înveselesc. Un pădurar, Taliverde, are darul beţiei şi patima cărţilor. Pe fruntea lui este semnul unei cruci pe care el îl interpretează în stilul magilor sadovenieni:

„ — Păi, înting cu trei deşte adunate într-o învăţătură folositoare. Pun deştele pe frunte şi-l aud pe popă: muierea-i schimbătoare, azi pe-un fir de izmă, mâine pe-o nuia de merişor. Le cobor spre pântece şi ştiu, vă rog să mă iertaţi, că o singură muiere nu ţine de foame. Le duc la răsărit, pe umărul drept, şi dau de amăgire. Închei crucea, la asfinţit, şi simt cum tună-n mine porunca răspopitului: mireasa ta, frate Taliverde, să fie duhul din struguri. Pe care să-l bei strecurat prin trei inele, unul de zăpadă, unul de pâine şi altul de cântec. Doamne-ajută!“

O femeie de baltă, Cechina, a iubit un şir de bărbaţi răspândiţi pe malul fluviului, şi acum, la 40 de ani, arată ca „fala stinsă a unui asfinţit de iarnă pe un turn de mânăstire“. Aslan, care o însoţeşte, e un fel de „prinţ turc cu titlul pus amanet“. Într-o Brăilă fabuloasă şi crudă, un popă, Sebastian, trage de pe Dunăre o strană cu patru babe aţipite, opt femei ieşite din închisoare dau foc la zdrenţe, îmbracă rochii lungi, spumoase, şi petrec învârtindu-se în jurul unui brad ca nişte mirese ale lui Dumnezeu. Uneia dintre ele, Sultana, i-a fugit cu sora ei bărbatul pentru care a stat la închisoare, şi un hoţ inimos îi promite răzbunare: „Să-mi fumege maţele în copaia cu cozonaci de Paşti a judecătorului Muremică dacă n-am să-i fac golanului tău cinci răsuflători în burtă“.

Nebunii lui Fănuş Neagu cunosc şi experienţe mai grave. Radu Zăvoianu e chemat printr-o telegramă în satul Mărăcineni pentru a asista la mutarea oaselor părinteşti dintr-un cimitir în altul. Părinţii muriseră în detenţiune şi fiul trebuie să aleagă acum două schelete din mormanul de oase. Constructorii unei şosele intraseră cu buldozerele în cimitir şi desfundaseră mormintele. Primarul satului comandă unor subalterni, în semn de simpatie pentru cântăreţ, „două schelete frumoase pentru tovarăşul Radu Zăvoianu. Cele mai frumoase şi cel mai bun sicriu“... Scena este printre cele mai autentice şi mai viguroase din carte. Îl aflăm aici pe Fănuş Neagu din nuvela socială *Acasă*, dur, sumar şi cu un puternic suflu de umanitate. Cu perspectiva morţii în faţă, *nebunii* apucă, fireşte, pe drumul măturat de îngeri. La capătul lui se bea zdravăn şi se spun vorbe înţelepte şi usturătoare. Un bătrân are despre lumea cealaltă o viziune pozitivă, justiţiară. Morţii care au suferit pe pământ mari nedreptăţi vor fi cazaţi în rai — „la fân proaspăt şi la o litră de ţuiculiţă bătută cu zahăr“. Un altul aduce corectivul că „om nu-i ăla care o dă [o palmă], om e ăla care o primeşte“ etc. *Craii* lui Fănuş Neagu au un puternic instinct migrator, frica de stabilitate îi scoate din casă, ei sunt totdeauna în drum spre ceva sau vin de undeva. O nelinişte disperată îi face să traverseze

în căutare de locuri mai sigure un oraş pe care îl iubesc, dar de care fug în mod continuu. Aproape toţi sunt la origine fii de ţărani şi în viaţa citadină ei intră însoţiţi de un sentiment de vitalitate dezordonată şi de o intoleranţă care în curând ia forma boemei şi a competiţiei bahice. „Suntem prea furioşi — spune într-un loc Raminţki — ca să trăim viaţa ca observatori“... Raminţki şi-a construit în Balta Albă o casă cu două camere şi un staul pentru două vaci pe care le-a adus din Bucovina. În camera de lucru el are o vârtelniţă, o căpăţână de zahăr, o roată de căruţă cu butucul smălţuit, o colivie cu scatii roşii de Mozambic etc. În pod a depozitat, ţărăneşte, fân şi o grămadă de mere. Lângă masa la care scrie a aşezat un cal de lemn în a cărui burtă a pus melci, cochilii uscate şi monede de aluminiu. Artist, Raminţki simte nevoia miresmelor tari, naturale. O propoziţie memorabilă în carte este aceea care parafrazează pe Camil Petrescu: Raminţki „aude miresmele“. Propoziţia nu este gratuită. Ea rezumă caracterul puternic senzorial al prozei lui Fănuş Neagu, propensiunea spre fabulos şi o percepţie puţin obişnuită a universurilor olfactive. O sevă de iarbă strivită, un parfum vag de câmpie sălbatică în nuvele, o senzaţie extraordinară a miresmelor pure ale zăpezii în *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe.*

Există schiţată în naraţiune şi o dramă a creaţiei. Raminţki scrie rar, elaborează greu — „Căci viaţa nu merge în fiecare moment în picioare, cade, merge şi de-a buşilea, e rea, arţăgoasă, nesuferită, mincinoasă, plină de praf, tăvălită prin gunoaie... Doamne, Dumnezeule, dar într-o zi o vezi din nou atât de fragedă şi duioasă, ca un ied ieşit dintr-un râu. Şi-atunci te-ntrebi, sau numai o parte a sufletului crede că se-ntreabă: unde sunt gunoaiele? Sau au fost ele? Când viaţa e frumoasă, e cu mult mai năprasnică decât în clipele ei murdare. Mergi, respiri, suspini, rupi o frunză, şi eşti mai puternic decât Dumnezeu. Viaţa e mai apocaliptică decât moartea. Naşterea este ignoranţă şi inocenţă, dar moartea este numai ignoranţă“.

Justificarea merită a fi reţinută. O alternanţă de întuneric şi lumină, de animalitate şi candoare aflăm şi în *falsul tratat despre iubire*. Însă arta remarcabilă a lui Fănuş Neagu face ca întunericul vieţii să aibă vertebre de lumină, în adâncurile gunoaielor să simţim licărul poeziei. În carte este intercalată şi o nuvelă (*Ţipăt oxidat*) după formula teatrului în teatru, cu intenţia de a sugera în expresia concentrată a artei pătimirile *nebunilor*. Nuvela este însă complicată şi, până la urmă, fără prea mare justificare în interiorul naraţiunii.

Revenind la Raminţki, trebuie spus că el îşi construieşte un univers ţărănesc artificial în plin spaţiu citadin, marcând şi pe acest plan o inadaptare furioasă şi pitorească, inadaptarea ia de obicei forme inocent inconformiste. *Nebunii* intră în oraş pe timp de iarnă călare pe vaci, recită versuri de Nichita Stănescu şi se bat ca nişte cotoi pentru o femeie, urmând în aceasta pe craii *marelui Mateiu*. Obiectul disputei este aici o artistă, Asta Dragomirescu, construită şi ea din plămada nebunilor frumoşi. Nevasta lui Radu Zăvoianu provoacă pe Raminţki „cu venin dulce“, se roagă la lună („Dă-mi banii tăi, lună, să-i încălzesc între sâni şi să-i schimb în diamante“), poartă cu ea o trompetă din care cântă din când în când şi participă solidar la *maslurile* organizate de aceşti „sfinţi [ai] gunoaielor şi voievozi [ai] păduchilor trosnind din ploşniţe ca din flinte“. Moralmente, Asta stă nehotărât între inocenţă şi perversiune. Ea ascunde un mister care înfierbântă simţurile lui Raminţki şi aruncă în stare de disperată gelozie pe Radu Zăvoianu. În prima noapte de dragoste acesta îi acoperise trupul cu 14 300 de sărutări, ceea ce n-o împiedică, după oarecare vreme, să dispară cu Raminţki şi să întreţină, deliberat, echivocul şi aţâţarea, amintind prin aceasta de femeile din proza lui Gib Mihăescu, mai puţin nota de inaccesibilitate:

„Asta Dragomirescu era fata veşnic tânără din picturile naive de pe lăzile de zestre ale bunicelor. Asemeni acelor fete zugrăvite sub un cer de nuntă, se atârnase c-o mână de una din cele douăsprezece crengi ale copacului cu zodii, păru-i curgea ud pe

umeri şi pe spate, adunat în coamă groasă, şi de subţioara adâncă a braţului ridicat se apropia cu puii la culcare pasărea paradisului. Şi era în acelaşi timp zeiţa din fir de mătase galbenă de pe cortina de azur a unui circ mic, intrând, învăluit de buclele asfinţitului, pe străzile unui oraş de provincie, oraşul unic al mizeriei balcanice."

Un profesor întâlnit la instituţia numită „La Maria Viscolita" pofteşte pe aceşti hidalgos de Dunăre într-un „loc dulce". Locul dulce este casa lui Cezar Violatis, unde se adună, ca la Arnotenii lui Mateiu Caragiale, ceea ce are marele oraş mai bizar: o bătrână de-o „magnifică abjecţie", nişte crai bătrâni, decavaţi (între ei Tonella Dragomirescu, fostul soţ al Astei Dragomirescu), o femeie tânără şi îndrăcită, Zara, zisă Zaraza sau Leila (altă variantă a Raşelicăi), în fine, *frumoşii nebuni*, curioşi să descopere secretul Astei Dragomirescu etc. Secretul nu se dezleagă, ce urmează este o petrecere de „satiricon" în peisaj dâmboviţean: libaţiuni crunte, replici de o poezie aiuritoare, orgie de bucate şi scene de erotism sofisticat. Trei fete sunt biciuite, cineva poartă coarne de berbec, Zara, în prada unei crize de masochism, îşi oferă trupul „vociferărilor biciului". Autenticitatea scenei este, sub raport estetic, discutabilă. În genere, romanul slăbeşte din tensiune în a doua parte, imaginile puternice se aglomerează într-un text care, pentru a susţine această orgie de metafore rare, avea nevoie de o substanţă mai solidă.

Finalul este, ca şi în *Craii de Curtea Veche*, apoteotic, cu deosebirea că *frumoşii nebuni* nu mai pier într-un crepuscul mitic, ci, înghesuiţi într-o biserică de gheaţă (darul Astei Dragomirescu, plecată în străinătate), se îndreaptă, traşi de o sanie, spre adevărata „ Maria Viscolita", loc mai sigur de petrecere şi suferinţă. Convoiul bizar este oprit şi *nebunii* sunt reţinuţi de organele de ordine, în timp ce la radio se aude vocea Astei Dragomirescu citind *Poemele iernii* de Raminţki. Peste mizeria existenţei se arcuieşte din nou curcubeul poeziei. Este simbolul sub care a început şi, după o mişcare nebună de fapte grozave, se închide această carte neobiş-

nuită. Ninsoarea acoperă şi purifică, *păcatul* şi *singurătatea* („umăr la umăr“) se desfăşoară sub semnul unei feerii de iarnă: „Noi doi trăim sub religia iubirii şi-a zăpezilor. A zăpezilor care atârnă acum peste lacuri şi se leagănă pe bulevarde. Hinterlandul marelui nostru oraş sunt arborii şi zăpezile. Cucerind câmpia şi un codru vechi pe parcurs de cinci sute de ani, Bucureştii n-au ucis ca atâtea alte metropole frunza înaltă închizând vânturi bogate, asfinţituri largi şi sunet de zăpezi. Lângă frunze şi lângă inima lui foşnesc, pline de nerăsărituri şoptite, cupole de umbră, cupole de zăpezi. Trei anotimpuri din an gândurile noastre de iubire curg prin pletele arborilor. Iarna, dragostea ne adună în casă şi suntem fructele ei aromate. Rupte din depărtări înalte, zăpezile aştern liniştite. Şi sub ele, nopţile noastre sunt de miozotis. Fecundând piatra, arborii, casele, zăpezile Bucureştilor, împletindu-se în cântec nostalgic — acelaşi pe care-l spune ploaia în turle de biserici — ne deschid drumul spre lună şi spre planete necunoscute. Aproape de lemnul lor îndrăgit, căci şi zăpezile au lemnul lor sfânt, pe care nu-l atinge nici un trăsnet, tinereţea arde violent şi cheamă iubirea. Sub floarea lor albă-albă simţim că-n venele noastre pulsează un sânge blestemat, cu gură de lupoaică. Mirosul dragostei noastre e dulce şi perfid, răsărit de floarea-soarelui şi minciună adăpată cu lapte, psalmi rostiţi în cadenţă biblică şi veninul jurămintelor dinainte călcate. Ne iubim!...“

Frumoşii nebuni ai marilor oraşe reprezintă o sărbătoare a verbului într-o proză care îşi trage originalitatea din percepţia vieţii sub latura fabulosului şi a absurdului, din concentrarea, puţin obişnuită în literatura noastră, de vitalitate şi poezie. Oricât de dure, neverosimile ar fi, sub raport moral, unele din întâmplările născocite de Fănuş Neagu, povestirea (limbajul) le răsfrânge într-o oglindă în care nu mai vedem decât umbra lor purificată. „O poveste scrisă de Raminţki trăieşte chiar neacceptată“, spune un personaj al cărţii. Şi are dreptate.